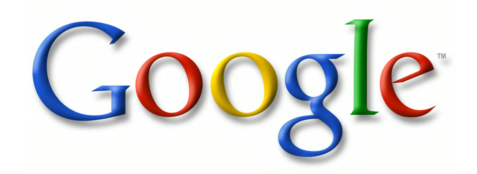
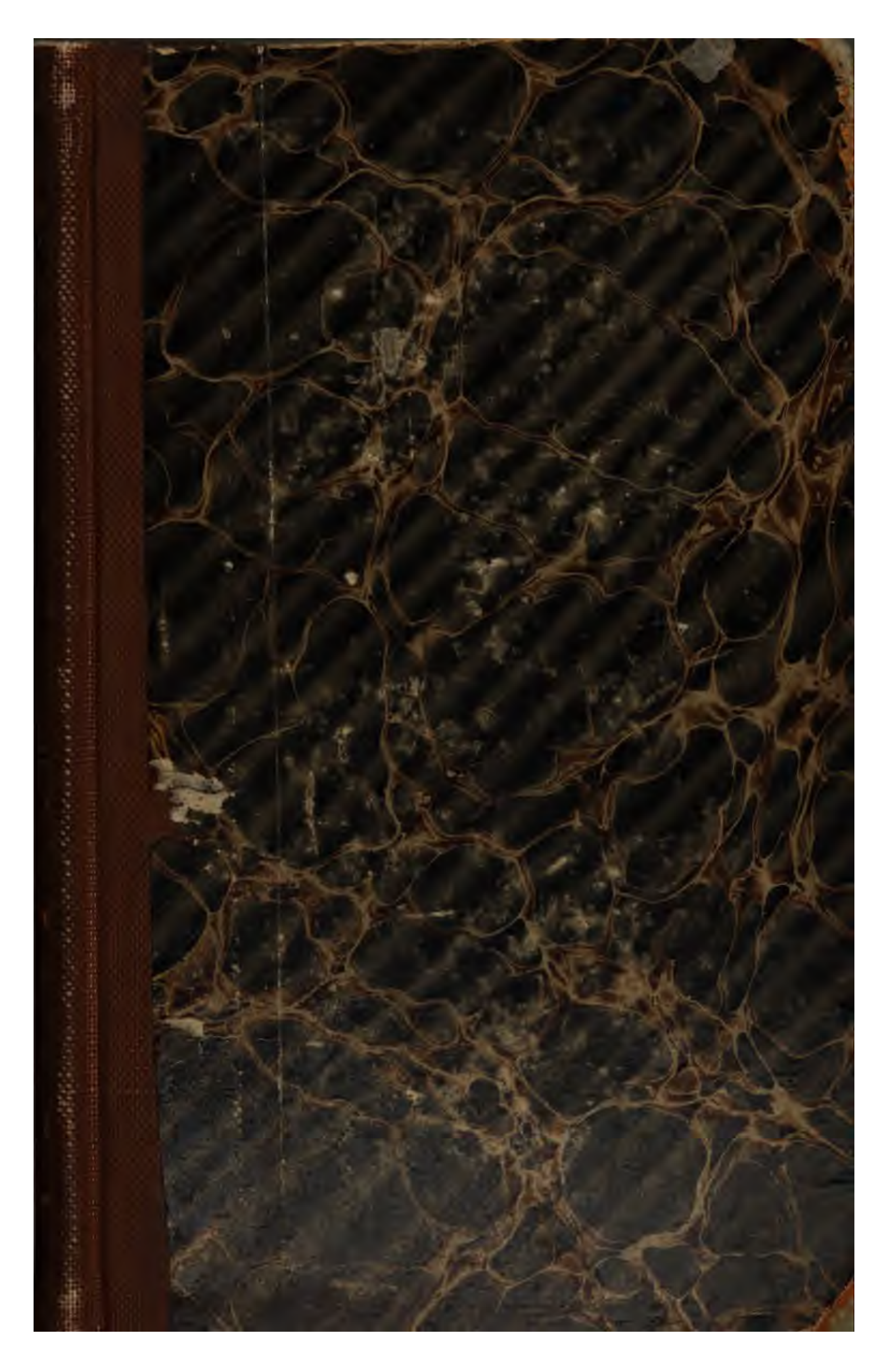
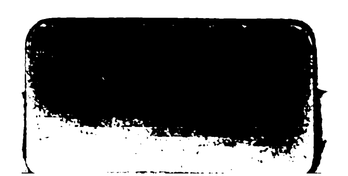

Google




ACADEMIAE HARVARDIANAE SIGILLUM
VE RI
TAS
1638.


ACADEMIÆ HARVARDIANÆ SIGILLUM
VE RI TAS
1638.
FROM THE



Theater und Kirche

in

ihrem gegenseitigen Verhältniß

historisch dargestellt

von

Dr. Heinrich Alt.

Berlin 1846.
Verlag der Plahnschen Buchhandlung.
(L. Nitze.)

Vorwort.

Den Vorwurf, einen schon oft genug behandelten Gegenstand aufs neue behandelt zu haben, glaube ich nicht befürchten zu dürfen. Ueber das Theater wird allerdings unendlich viel gesprochen und geschrieben, und auch an Schriften gegen oder für dasselbe hat man es, namentlich in früheren Zeiten, nicht fehlen lassen. Aber wenn auch in den Lehrbüchern der Literatur bei den dramatischen Spielen des klassischen Alterthums und des christlichen Mittelalters gelegentlich auf ihren gottesdienstlichen Ursprung hingewiesen wird, so ist doch an eine Darstellung des näheren Verhältnisses, in welchem das Theater von Anfang an zu dem Gottesdienst und der Kirche gestanden hat, wie ich sie hier versuchte, meines Wissens bisher wenig oder gar nicht gedacht worden.

Wozu jedoch, wird vielleicht Mancher fragen, eine so paradoxe Zusammenstellung von Theater und Kirche, die nur zu leicht Anstoß erregen kann, und an eine Frivolität der Gesinnung erinnert, welche unserer, ersteren Bestrebungen gewidmeten Zeit bereits fremd geworden ist. Zur Abwehr eines solchen Tadels könnte ich allerdings auf die vorliegende Schrift selbst verweisen, der man es wohl bald anmerken wird, daß sie etwas Anderes, als die Durchführung eines paradoxen oder frivolen Einfalles bezweckt. Je weniger ich jedoch hoffen darf, daß Jeder, der sich durch den befremdenden Titel zu einem Urtheil über sie gleichsam herausgefordert sieht, Muße oder Lust genug hat, sie ganz durchzulesen, desto mehr scheint es mir Pflicht, schon hier auf den, dem Ganzen zum Grunde liegenden Hauptgedanken hinzudeuten.

Es ist eine Thatsache, daß eben dieselben Völker, die

Vorwort.

Den Vorwurf, einen schon oft genug behandelten Gegenstand aufs neue behandelt zu haben, glaube ich nicht befürchten zu dürfen. Ueber das Theater wird allerdings unendlich viel gesprochen und geschrieben, und auch an Schriften gegen oder für dasselbe hat man es, namentlich in früheren Zeiten, nicht fehlen lassen. Aber wenn auch in den Lehrbüchern der Literatur bei den dramatischen Spielen des klassischen Alterthums und des christlichen Mittelalters gelegentlich auf ihren gottesdienstlichen Ursprung hingewiesen wird, so ist doch an eine Darstellung des näheren Verhältnisses, in welchem das Theater von Anfang an zu dem Gottesdienst und der Kirche gestanden hat, wie ich sie hier versuchte, meines Wissens bisher wenig oder gar nicht gedacht worden.

Wozu jedoch, wird vielleicht Mancher fragen, eine so paradoxe Zusammenstellung von Theater und Kirche, die nur zu leicht Anstoß erregen kann, und an eine Frivolität der Gesinnung erinnert, welche unserer, ersteren Bestrebungen gewidmeten Zeit bereits fremd geworden ist. Zur Abwehr eines solchen Tadels könnte ich allerdings auf die vorliegende Schrift selbst verweisen, der man es wohl bald anmerken wird, daß sie etwas Anderes, als die Durchführung eines paradoxen oder frivolen Einfalles bezweckt. Je weniger ich jedoch hoffen darf, daß Jeder, der sich durch den befremdenden Titel zu einem Urtheil über sie gleichsam herausgefordert sieht, Muße oder Lust genug hat, sie ganz durchzulesen, desto mehr scheint es mir Pflicht, schon hier auf den, dem Ganzen zum Grunde liegenden Hauptgedanken hinzudeuten.

Es ist eine Thatsache, daß eben dieselben Völker, die

in ihrer Feindschaft gegen die Bilder einig waren, die streng monotheistischen Juden und Muhammedaner, auch in der Abneigung gegen die dramatische Kunst übereinstimmten. Denn dieselbe religiöse Scheu, die sie abhielt, die Menschengestalt als Maler oder Bildhauer nachzuahmen, mußte ihnen auch die nachahmende Kunst des Schauspielers als Sünde erscheinen lassen. Dagegen finden wir überall, wo uns gottesdienstliche Bilder begegnen, auch Spuren von einer dramatischen Kunst, die, gleich der bildenden, bei den heidnischen Griechen wie bei den Christen, ihren letzten und tiefsten Grund in dem Glauben an einen Mittler zwischen Gott und den Menschen hat. Denn jener Dionysos, dessen Cultus das antike Drama hervorrief, und den der Mythus als Sohn des höchsten Gottes und einer sterblichen Mutter darstellt, — was ist er anderes, als ein vorbildlicher Ausdruck der Sehnsucht nach Dem, der da kommen sollte. Und wie es im Heidenthum der von Dionysos den Menschen geschenkte Wein war, der ihnen wenigstens auf kurze Stunden das begeisternde Gefühl einer Vereinigung mit dem Gott gewährte, während das von der Demeter ihnen dargereichte Brot für die Zeit der nüchternen Besonnenheit blieb, so sind es im Christenthum Brot und Wein, die der Gläubige als Unterpfänder seiner Vereinigung mit Christo empfängt. Gerade die Abendmahlsfeier aber war zugleich der Grund, daß sich der christliche Gottesdienst selbst zu jenem, das ganze Erlösungswerk von der Schöpfung und dem Sündenfall an bis zu der Vereinigung des Gläubigen mit Christo im Sacrament umfassenden symbolisch-liturgischen Drama gestaltete, woraus späterhin jene geistlichen Schauspiele hervorgingen, die unter dem Namen „Mysterien" bekannt, das ganze Mittelalter hindurch fortdauerten, und für jene Zeiten in der That das geeignetste Mittel waren, das Volk mit der damals nur den Wenigsten zugänglichen Bibel und dem Inhalt und der Bedeutung

des, der fremden Sprache wegen ihm unverständlichen kirchlichen Gottesdienstes bekannt zu machen, daher auch die „Osterspiele“ häufig mit der Weltschöpfung begannen, um mit der Auferstehung Christi oder dem Weltgericht zu schließen. — In ganz ähnlicher Weise wurden auch späterhin, während die Spanischen Autos sacramentales zur Feier des auf dem katholischen Abendmahlsdogma beruhenden Frohnleichnamsfestes dienten, in denjenigen Ländern, wo die Reformation Eingang fand, sowohl die Fastnachtsspiele, als die biblischen Schul- und Volkskomödien gern dazu benutzt, die evangelische Lehre zu verbreiten, wie dies namentlich in Deutschland der Fall war. — Natürlich aber mußte, je eifriger man sich seit dem Wiederaufleben der klassischen Studien mit den dramatischen Dichtern des Alterthums zu beschäftigen anfing, desto mehr auch der Wunsch rege werden, sich in ähnlichen Leistungen zu versuchen, und je eher man sich in Italien und Frankreich durch einen raschen Sprung aus der Gegenwart in das klassische Alterthum zugleich allen durch die Reformation angeregten Zeitfragen zu entziehen hoffte, desto lieber that man ihn, was allerdings nur die Folge hatte, daß in Italien, während die dem christlichen Bekenntniß treugebliebenen Künste, die Malerei und Musik, die schönsten Meisterwerke entstehen ließen, die dramatische Kunst mit Ausnahme der Oper, welche durch die Musik mit der Kirche in näherer Berührung stand, sich nie sonderlich erhob, in Frankreich dagegen das Theater, in dem man die religiösen Wirren des Reformationszeitalters zu vergessen gedachte, gerade der Ort zur Verbreitung jener Ideen werden mußte, die in den Zeiten der Revolution mit so wildem Ungestüm geltend gemacht wurden. — Nur kurz möge ferner daran erinnert werden, daß das Theater gleichzeitig mit der Kirche sein Zeitalter der Moral gehabt hat, und in Preußen durch ein Staatsgesetz als Unterrichts- und

Bildungsanstalt dem Ministerium für die Cultus- und Unterrichtsangelegenheiten überwiesen wurde.

Hat auf diese Weise das Theater der Kirche alle Zeiten hindurch so nahe gestanden, so ließe sich in der That die Polemik der letzteren gegen dasselbe kaum begreifen, wenn nicht schon im Alterthum, namentlich bei den Römern, die von einem höheren Zweck der theatralischen Spiele nichts wissen wollten, das Theater in der Meinung des Volkes zum bloßen Belustigungsort herabgesunken wäre. In dieser Gestalt aber mußte es fast nothwendig nach und nach der Schauplatz für Tänzer- und Gauklerkunststücke werden und seine Entfremdung von dem religiösen Gebiet mit jener Infamie büßen, die seitdem Jahrhunderte hindurch bis in die neuere Zeit auf den „Komödianten" lastete.

Die Geschichte des Theaters liefert also den unwidersprechlichen Beweis, daß es auch als Kunstanstalt nur dann gedeihen kann, wenn es, eingedenk seines, aller wahren Kunst zum Grunde liegenden, religiösen Ursprungs, alle ihm zu Gebote stehenden Mittel anwendet, auf jene höhere geistige und sittliche Bildung hinzuwirken, welche sich in dem lebendigen und freudigen Bekenntniß zu Christo concentrirt. Alles, was von diesem Ziele abführt oder seiner Erreichung entgegen wirkt, muß in sich selbst zerfallen, und gerade darin, daß das Theater seit geraumer Zeit diese seine höhere Aufgabe aus den Augen verloren zu haben scheint, mag der Grund der allgemeinen Klage über seinen Verfall gesucht werden.

Wird diese Schrift zur Lösung der Aufgabe, wie die oft gewünschte und versuchte Regeneration des Theaters zu bewerkstelligen sei, etwas beitragen? — Ich weiß es nicht. Aber wenn auch nur Einer oder der Andere, dem sie in die Hände kommt, sich durch den Anblick eines Theatergebäudes an den Gedanken erinnern läßt: Auch dieses Haus ist auf dem Fundament des Glaubens an Christum, den Gott-Menschen erbaut, so glaube ich nicht vergebens gearbeitet zu haben.

Inhalt.

Seite

Theater und Kirche
in ihrem gegenseitigen Verhältniß.

Einleitung.

Theater und Kirche? Klingt es nicht den Meisten, wie Belial und Christus? Noch jetzt sind, wie viel auch die neuere Zeit von der ehemaligen Strenge nachgelassen hat, für die Tage des Jahres, welche der Christ als die heiligsten betrachtet, fast überall die Theater geschlossen, und wie groß auch die Freisinnigkeit der modernen Bildung sein mag, — immer werden verhältnißmäßig nur Wenige sich entschließen können, am Morgen zum Tisch des Herrn und Abends ins Theater zu gehen. Man kann mit sehr unlauteren Gedanken zur Kirche kommen, und sie eben so ungebessert verlassen, — gleichwohl erweckt der Anblick der sonntäglichen Kirchgänger unwillkührlich die Gedanken an Frömmigkeit und Andacht in uns; und wie oft wir uns auch sagen mögen, daß die im Gotteshause Versammelten keinesweges alle zur Gemeine der Heiligen gehören, so wenig können wir es uns ausreden, daß ihnen auch in unseren Augen die Heiligkeit des Ortes den Charakter einer höheren Würde verleiht.

Wie so ganz anders ist es mit denen, die wir im Theater versammelt sehen. Es könnten eben dieselben Menschen sein, und doch würden sie uns hier ganz anders erscheinen. Hundert und tausendmal ist es zu einer Zeit, da die moralischen Schauspiele an der Tagesordnung waren, wiederholt worden, daß ein gutes Schauspiel besser sei, und mehr zur sittlichen Veredelung des Menschen beitragen könne, als eine schlechte Predigt. Gleichwohl würden wir unwillkührlich lächeln müssen, wenn uns Jemand sagte, daß er das Theater besuche, um sich bessern zu lassen. Der Prediger hat nichts so sehr zu scheuen, als den Vorwurf, daß er komö-

diantenmäßig auftritt, und selbst die eifrigsten Theaterfreunde erkennen darin eine unverzeihliche Entwürdigung des geistlichen Standes. Ebenso sehr aber hat auf der anderen Seite auch der Schauspieler nichts so sehr zu vermeiden, als was an den Prediger erinnert. Denn wäre es ihm mit dem, was er in Beziehung auf religiöse Gegenstände sagt, auch heiliger Ernst, man würde darin fast immer eine Profanation und Carricatur des Heiligen erblicken.

Solche entschiedene Gegensätze sind der Prediger auf der Kanzel und der Schauspieler auf der Bühne. Aber sie sind es nicht bloß dort, sondern auch im gewöhnlichen Leben. Es hat Prediger gegeben, deren Lebenswandel sehr unsittlich und ärgerlich war, und doch wurde ihnen um des Amtes willen die Achtung gezollt, die man der Person mit gutem Grund verweigern durfte. Auf der anderen Seite hat es unter den Schauspielern nicht an Solchen gefehlt, die durchaus achtungswerth waren, und gleichwohl wurde ihnen häufig um des Berufes willen die Achtung verweigert, auf die sie für ihre Person mit Recht Anspruch machen durften. Die neuere Zeit ist mit ihrer Anerkennung von Kunstleistungen sehr bereitwillig und überschüttet dramatische Künstler von Ruf mit verschwenderischen Gunstbezeugungen, so daß Manche von ihnen an Einem Abend mehr gewinnen, als ein braver und fleißiger Familienvater das ganze Jahr hindurch zu verdienen im Stande ist. Und doch tragen selbst die begeistertsten Freunde des Theaters die bewundernde Anerkennung der Künstlerschaft nur selten auf die Person über. Wird die Sängerin oder der Schauspieler zu einer Privatgesellschaft geladen, so ist es immer mehr die Künstlerin oder der Künstler, die man ladet, und ihr Erscheinen in Zirkeln, wo dergleichen Kunstleistungen keinen Platz finden, würde trotz der ihnen zugestandenen gesellschaftlichen Talente gar Manche, die sonst durchaus für gebildet und aufgeklärt gelten wollen, befremden und geniren. Die auch jetzt noch wiederkehrende Rede: „Sei der einzelne Schauspieler an und für sich noch so achtungswerth, so ist es doch nicht der Stand, dem er angehört,“ gilt Hunderten für ein leeres Vorurtheil; und gleichwohl würden auch sie sich schwer dazu verstehen, ihren Söhnen oder Töchtern zur Wahl dieses Standes zu rathen oder ihre Einwilligung zu geben. Denn während bei dem Geistlichen die Würde des Standes nicht selten die Unwürdigkeit der Person schützt und trägt, wird bei dem Schauspieler eine hohe sittliche Würde der Person erfordert, um das

ungünstige Urtheil über den Stand nicht auch auf sie überzutragen.

Worin hat nun ein solches Urtheil seinen Grund? Viele nennen es kurzweg ein Vorurtheil, von dem auch sie, wie sie offen gestehen, sich nicht losmachen können, so wenig sie übrigens, ihrer eigenen Aussage nach, einen vernünftigen Grund dafür anzugeben wissen. Aber Vorurtheile, die so festgewurzelt sind in der Masse des Volks, müssen jedenfalls einen tieferen Grund haben, und man fertigt sie gewiß zu leicht ab, wenn man sie bloß von den leeren Einbildungen Einzelner ableiten oder nur für die Folge einer verketzernden Polemik der Geistlichkeit ansehen will. — Andere leiten die Geringschätzung und Verachtung des Schauspieler-Standes von der sittlichen Unwürdigkeit vieler seiner Mitglieder her, worunter auch die Besseren hätten leiden müssen. Wie aber erklärt es sich, daß man, während es zu allen Zeiten und in allen Ständen rechtschaffene und gottlose Menschen gegeben, und man sonst stets bei seinem Urtheil den Menschen an und für sich, ohne Rücksicht auf seinen Stand anzusehen gewohnt ist, gerade hier den ganzen Stand und das ungünstige Urtheil über ihn zum Maßstab gemacht hat, nach welchem der Einzelne gemessen ward, ob er dem Gesammturtheil verfalle oder als eine ehrenwerthe Ausnahme anzusehen sei? — Noch Andere haben auf die innere Unsittlichkeit des ganzen, auf lügnerischer Täuschung beruhenden Theaterwesens oder auf andere ähnliche Gründe hingewiesen. Aber auch sie haben damit das Räthsel, wie eine und dieselbe Person auf der Bühne vergöttert, und doch von eben denselben begeisterten Verehrern bei anderer Gelegenheit vornehm ignorirt werden kann, nicht vollkommen zu lösen vermocht.

Alle diese sonderbaren, oft im schneidendsten Widerspruch zu einander stehenden Erscheinungen lassen sich nur aus dem eigenthümlichen Verhältniß erklären, in dem das Theater von Anfang an zur Religion und zur Kirche gestanden hat; und verfolgt man seine Entwickelungsgeschichte mit steter Rücksicht auf dieses Verhältniß, so wird man nicht nur sie besser verstehen lernen, als wenn man, wie es gewöhnlich der Fall ist, seine Aufmerksamkeit bloß auf die Erscheinungen im Gebiet der Literatur und der Kunst richtet, sondern auch Manches, was uns auf dem kirchlichen Gebiet begegnet und befremdet, richtiger zu würdigen im Stande sein.

Hier vorläufig nur Folgendes, theils um das eben Gesagte wenigstens einigermaßen historisch zu beglaubigen, theils um den

Inhalt der nachfolgenden Darstellung in allgemeinen Umrissen kurz anzugeben.

Wie bei anderen Völkern des Orients, so finden wir schon in sehr frühen Zeiten auch bei den Juden mancherlei theatralische Elemente im Gottesdienst. Bekannt ist der von David so glänzend als möglich eingerichtete Tempel- und Opferdienst. Zahlreiche Stellen belehren uns über die zu demselben verwandte Tempelmusik, und daß es dabei auch nicht an den im Alterthum überhaupt gebräuchlichen Opfertänzen fehlte, wird durch die Nachricht bestätigt, daß David selbst bei der Einholung der Bundeslade „mit aller Macht vor dem Herrn" tanzte. Ebenso wenig läßt sich bezweifeln, daß es bei manchen Psalmen von Anfang an auf einen dramatischen Wechselgesang abgesehen war, und man brauchte, um dies zu beweisen, sich nicht erst auf Stellen zu berufen, wie Ps. 87, 7. „Und die Sänger, wie am Reigen, werden alle in dir singen, eines um das andere," — der Inhalt und die ganze Anlage einzelner Psalmen läßt dies hinreichend erkennen.

Deutlicher noch tritt dies dramatische und theatralische Element in dem Cultus der Aegyptier und der Westasiatischen Völkerschaften hervor, namentlich seit der Einführung des Dionysos-Cultus und die Dionysischen Feste sind es auch, die bei den Griechen nicht nur einen theatralisch ausgestatteten Gottesdienst begünstigten, sondern überhaupt die dramatische Kunst ins Leben riefen. Mit dieser Thatsache aber ist uns zugleich ein Fingerzeig zur Beantwortung einer sonst schwierigen Frage gegeben, warum nämlich das christliche Drama gerade aus der Darstellung des Erlösungswerkes hervorgegangen ist. Die Kirchenlehrer des christlichen Alterthums unterschieden ein Reich der Natur und ein Reich der Gnade. Der Herr des letzteren war, wie sich von selbst versteht, Christus. Wen aber hätten die Heiden als den Herrn des ersteren nennen können, wenn nicht jenen Gott, in dem man sich die zeugende Naturkraft personificirt dachte, der von den verschiedenen Völkern Asiens Baal, Bel oder Adon genannt, und als der Herr verehrt wurde, und bei den Griechen als Dionysos oder Bacchus Gegenstand eines höchst feierlichen Cultus war. Er, als das zeugende und Demeter oder die Mutter Erde, als das empfangende und hervorbringende Princip, waren und blieben in der That, wenn man statt der Homerischen Götterwelt etwas Anderes, Bestimmteres haben wollte, die beiden einzigen Hauptgottheiten, deren Verehrung sich mit den philosophischen Ansichten über die Entstehung

der Dinge und mit den Bedürfnissen der häuslichen Andacht am leichtesten vereinigen ließ. Zugleich repräsentirten sie die beiden ersten und vornehmsten Mittel zur Erhaltung und Kräftigung des menschlichen Lebens, Brot und Wein, und in dieser Beziehung ist es höchst bedeutsam, daß dies zugleich die Elemente des Abendmahls und die Unterpfänder der Vereinigung Christi mit dem Gläubigen sind. Schon das Alterthum erstrebte eine solche Vereinigung. Aber die in dem Reich der Natur vorherrschende Sinnlichkeit wußte hierzu kein anderes Mittel, als den Genuß des Weines und den dadurch erzeugten Rausch einer schnell vorübergehenden falschen Begeisterung, weshalb auch Muhammed dieses trügerische Mittel seinen Anhängern streng verbot — die sich allerdings späterhin durch den Genuß des Opium und Haschischah zu entschädigen suchten. Im christlichen Abendmahl dagegen erscheinen Brot und Wein, geheiligt und verklärt, einerseits als die Erinnerungszeichen an die That der Erlösung und Befreiung des Menschen, andererseits als die sinnlich wahrnehmbaren Unterpfänder jener im Heidenthum vergeblich versuchten und hier erst sich verwirklichenden Vereinigung des Gläubigen mit Christus. Hält man diesen Gedanken fest und befreundet man sich mit der Ansicht, daß Dionysos, der ebenso wie Christus, wenngleich in einem anderen Sinne, der „Befreier" genannt wurde, eigentlich nur der personificirte Ausdruck einer dunklen Sehnsucht des Heidenthums nach demjenigen war, der da kommen sollte, so wird man die Aehnlichkeit zwischen dem aus der Dionysienfeier hervorgegangenen antiken und dem aus der Feier der christlichen Mysterien sich entwickelnden romantischen Drama in Beziehung auf ihren Ursprung zwar überraschend, aber nicht unerklärlich und noch weniger rein zufällig finden.

Was nämlich das erstere betrifft, so wurden nur an den Dionysien in Athen, der eigentlichen Pflanzstätte dieser Kunst, jene ewig bewunderten Tragödien und Komödien aufgeführt, die für alle folgenden Jahrhunderte leuchtende Vorbilder geblieben sind, und von denen der große Aristoteles seine Kunstregeln abstrahirte, deren verständige Benutzung dem dramatischen Dichter noch jetzt unerläßliche Pflicht ist, wenn er etwas Gediegenes leisten will. Und die nahe Beziehung dieser dramatischen Vorstellungen zu der gottesdienstlichen Feier zeigte schon der vorn an der Bühne, in dem für den Chor bestimmten Raum stehende Opferaltar, an dem der Chorführer seinen Platz hatte, während das übrige

Personal rechts und links ihm zur Seite stand. Nicht minder geht aus dem Inhalt dieser Chorgesänge, die zum Theil directe Anrufungen der Gottheit sind, ihre religiöse Bedeutung hervor. Ja wir wissen, daß das ganze Drama der Griechen ursprünglich aus Hymnen an Dionysos bestand, und die dramatische Wechselrede nur aus einem Wechselgesang zwischen den einzelnen Sängern und dem Chor hervorgegangen ist, von denen der eine in recitativischem Sologesang die Thaten und Schicksale des Gottes referirte, der andere dagegen die Gefühle begeisterter Freude oder schmerzlicher Trauer in Tönen und Worten kund gab, je nachdem die Erzählung des Sängers diese oder jene hervor rief. Ebenso sprach sich die Ansicht, daß Alles, was auf solche Weise vorgetragen wurde, auch wirklich auf den Dionysischen Gott Bezug haben müsse, schon frühzeitig in dem Sprichwort aus: „Das ist nichts, was zum Dionysos paßt,“ womit das Volk zunächst alle dichterischen Bearbeitungen anderer Stoffe, späterhin überhaupt alles Ungehörige bezeichnete. Allerdings gewöhnte man sich im Laufe der Zeit auch an die dramatische Behandlung und Darstellung anderer Mythen, aber nur nach und nach, und sie mußten anfangs immer wenigstens in einer gewissen Beziehung zu dem Dionysischen Sagenkreis stehen.

Auch die dramatischen Dichter waren sich dessen, was sie mit ihren Arbeiten zu leisten hatten, wohl bewußt. Sie vergaßen es, wenigstens in der Blüthezeit der Kunst, nie, daß sie durch ihre Werke bei einer religiösen Feier betheiligt seien, und als Lehrer des Volkes auf die religiöse Bildung und sittliche Veredelung desselben hinzuwirken hätten. Vielfach kehren bei ihnen die Ermahnungen zur Gottesfurcht und Tugend, zur Frömmigkeit, Vaterlandsliebe und allen jenen Tugenden wieder, welche der Grieche als die schönsten und den Göttern wohlgefälligsten kannte. Das Fatum, das in ihren Tragödien eine so große Rolle spielt, beruhte wesentlich nur auf der dunklen Ahnung einer Alles beherrschenden moralischen Weltordnung, worauf auch die Ueberlieferungen von der Nemesis und den Eumeniden hindeuteten, und wie wenig auch verhältnißmäßig von den dramatischen Werken eines Aeschylus und Sophokles auf uns gekommen ist, — auch dieses Wenige reicht hin, uns zu überzeugen, wie sehr ihnen die religiöse und sittliche Bildung des Volkes am Herzen lag. Bedürfte es aber noch eines anderen Beweises, so würde Aristoteles, dem eine ungleich größere Zahl von Tragödien jener und anderer Dichter vorlag, die wir kaum noch dem Namen nach kennen, ihn uns ge-

den, indem er die Reinigung der Leidenschaften als Hauptzweck der tragischen Poesie angiebt, zu dessen Erreichung alles Uebrige nur als Mittel dienen dürfe.

Und nicht bloß die Tragiker, auch die Dichter der Komödien sahen sich berufen, als Lehrer des Volkes auf seine sittliche Bildung hinzuwirken. Wie ausgelassen auch die Späße eines Aristophanes sind, und wie muthwillig er mit seinem beißenden Spott Alles zu verhöhnen weiß, was ihm tadelnswerth scheint, das wahrhaft Heilige und Ehrwürdige tastet er nie an. Mit sichtbarer Vorliebe läßt er vielmehr die Zuschauer zu wiederholten Malen Rückblicke thun in jene längst entschwundenen Zeiten ehemaliger Frömmigkeit und Sitteneinfalt, und eben der Contrast zwischen der züchtigen und einfachen Lebensweise jener frommen Vorfahren und der zuchtlosen und schwelgerischen Ueppigkeit seiner Zeitgenossen ist es, der seine dramatischen Sittengemälde so lebendig und wirkungsreich macht. Alle seine Komödien sind in ethischer Hinsicht eigentlich nur Ausführungen des Themas: „Werdet wieder, wie eure gottesfürchtigen Väter waren, dann wird es besser um euch stehen; so, wie ihr jetzt seid, dürft ihr weder auf das Wohlgefallen der Götter, noch auf den Beifall der Menschen rechnen.“

Aristophanes ließ mit geistreichem Uebermuth die Schärfe seines geißelnden Witzes Alle fühlen, denen er entweder aus politischen Gründen oder aus persönlichen Rücksichten abgeneigt war, und die republikanische Freiheit Athens gestattete seiner Spottlust einen weiten Spielraum. Er durfte sich Persönlichkeiten erlauben, wie sie nachher nie wieder gestattet wurden, und die Personen, die er zur Zielscheibe seines Witzes ausersehen hatte, nicht nur mit Namen nennen, sondern auch im Aeußeren treu copirt auf die Bühne bringen. Ja, es wird von den Alten mit als ein Hauptzweck der Komödie angegeben, daß sie die Bürger in ihrem Wandel vorsichtiger und behutsamer machen solle, da dieselben, falls sie sich etwas Strafbares oder Rügenswerthes zu Schulden kommen ließen, befürchten müßten, von den Dichtern dafür dem öffentlichen Gelächter bloßgestellt zu werden. Gleichwohl ist es eine nahe liegende und schon in der Natur der Sache gegründete Vermuthung, daß Aristophanes und die anderen Lustspieldichter seiner Zeit Männer von öffentlichem Ruf nur dann zum Gegenstand ihres Spottes zu machen wagten, wenn sie auf den Schutz einer Gegenpartei rechnen durften, die sie gegen die Feindseligkeiten der Verspotteten

sicher stellen konnte. Ueberdies darf man bei dergleichen persönlichen Satiren, wie sie sich Aristophanes z. B. in den „Wolken" gegen Sokrates erlaubte, auch den leichtbeweglichen und ebenso schnell aufgeregten als umgestimmten Volkscharakter der Athener nicht vergessen. Sie jubelten, wenn sie die Witzreden einer geistreichen satirischen Laune vernahmen. Aber wir dürften keineswegs einen Beweis von Heuchelei darin finden, wenn uns berichtet würde, daß eben dieselben, die den Tag zuvor über den Aristophanischen Sokrates ganz entzückt waren, am anderen Morgen dem wirklichen Sokrates mit derselben Achtung begegnet seien, die sie ihm vorher bewiesen hatten. Denn schnell erregt gab sich der Athener, wie noch heutzutage, mit ganzer Seele dem hin, was seine Aufmerksamkeit eben in Anspruch nahm; und so lange und in dem Grade, als der Dichter diese zu fesseln wußte, schaute er Alles mit den Augen des Dichters an. War aber das Stück zu Ende, dann kehrte er bald wieder zu seiner eigenen Anschauungsweise zurück und beurtheilte Alles wiederum von seinem Standpunkt aus.

Anders war es dagegen bei den minder beweglichen, ernsteren Spartanern. Was ihnen ein Gegenstand der Achtung war, das durfte, wenn sie es hindern konnten, nie ein Gegenstand des Spottes werden, und empfindlich im hohen Grade würden sie es nie über sich vermocht haben, gleich den Athenern aus Herzensgrunde zu lachen, wenn Jemand über sie selbst gespottet hätte. Demgemäß mußte, seitdem sie (404 vor Chr.) Herren von Athen geworden waren, die alte Komödie mit ihrem politischen Inhalt und ihren directen und persönlichen Angriffen weichen und der sogenannten mittleren Komödie Platz machen, die zwar den politischen Charakter beibehielt, die Persönlichkeiten aber unter erdichteten Namen barg und den Tadel, wie die spöttischen Ausfälle bedeutend mäßigte. Aus ihr ging endlich (nach 338) die neuere Komödie hervor, die keinen Chor hatte, ihre Stoffe dem häuslichen Leben entlehnte, und das Interesse, welches vormals die politischen Beziehungen gehabt hatten, durch kunstreiche Anlegung und Ausführung eines Planes in der Entwickelung der meist erdichteten, dramatisirten Begebenheit zu ersetzen suchte.

Somit war denn die dramatische Poesie der Griechen nach und nach ganz aus ihrer Verbindung mit dem religiösen Cultus herausgetreten: sie war ein Mittel zur Unterhaltung geworden, und jener höhere Zweck, dem sie vormals dienen sollte, hatte aufgehört, der Leitstern für die Thätigkeit der dramatischen Dichter zu sein. Wie

aber überall der innere Mangel durch äußeren Prunk verdeckt zu werden pflegt, so war es auch hier. Der ausgelassene Muthwille der Attischen Dichter hatte schweigen müssen, seitdem die Spartanische Ernsthaftigkeit es ihnen zum Gesetz gemacht hatte, daß nur Dasjenige dem Spott und Gelächter preisgegeben werden dürfe, was wirklich verächtlich und des allgemeinen Spottes würdig sei. Aber auch die Griechische Freimüthigkeit überhaupt mußte verstummen, als Alexander d. Gr. das von seinem Vater, dem schlau berechnenden Philipp, unternommene und fast zu Ende geführte Werk der Unterjochung Griechenlands wirklich vollendete.

Wie Philipp, so war auch Alexander, mochte er für den Griechischen Republikanismus noch so begeistert scheinen, namentlich seit seinen glänzenden Siegen im Orient, Despot im eigentlichsten Sinne des Wortes. Er hatte es ganz gern, wenn man ihm eine hochherzige Anerkennung des Griechischen Freiheitsgefühles zutraute, und die Art und Weise, wie er sich bei vorkommenden Gelegenheiten über die für jenes Gefühl Zeugniß ablegenden Meisterwerke Griechischer Dichter und Künstler äußerte, hätte können hoffen lassen, daß er Griechenland nur erobert habe, um ihm seine vormalige Freiheit vollständig wieder zu geben. Wer ihn aber genauer kannte, hoffte dies schwerlich und war mit Recht sehr vorsichtig, wenn es sich um dergleichen Punkte handelte. Denn wer konnte wissen, bis wie weit ihm der für alles Schöne und Edle warm begeisterte Zögling und Schüler des Aristoteles Gehör schenkte, und von wo an es nicht mehr dieser, sondern der stolze und an orientalisch-sclavische Unterwürfigkeit gewöhnte Weltherrscher war, der ihn hörte? Gefahrloser und des königlichen Beifalls sicherer, als Aeschyleische und Sophokleische Tragödien, die, wenn sie auch wirklich geliefert worden wären, wohl schwerlich eine so unbefangene Würdigung gefunden hätten, als die Werke jener längst verstorbenen Meister, über die das Urtheil bereits feststand, waren glänzende Arrangements, reizende Frauengestalten, kunstreiche Tänze und andere geschmackvolle Kunstproductionen, welche die Schaulust befriedigten; und mit dem Alexandrinischen Zeitalter beginnt eigentlich jener theatralische Prunk, den die Scheu vor dem freien Wort erfunden hatte, um die durch sein Verschwinden verursachte Lücke wieder auszufüllen.

Auch in Griechenland und selbst in Athen mußten die dramatischen Werke einer glücklicheren Vorzeit nach und nach diesen

stummen Künsten weichen. Jene mahnten in ernsten Worten an eine thatenreiche Vergangenheit, die man als entschwunden und zwar durch eigene Schuld unwiederbringlich verloren betrauerte, und schon aus diesem Grunde mußten sie, selbst beim bloßen Lesen, eher die trüben Gefühle der Scham und Reue wecken, als eine willkommene Unterhaltung gewähren. Weit lieber gab sich der leicht bewegliche Athener, um den Schmerz über den Verlust seiner politischen Freiheit zu vergessen, dem fröhlichen Genuß des Augenblickes hin, den er durch Gesang, Spiel und Tanz zu erhöhen suchte, und je weniger der ernste und kriegerische Römer bei seinen Völker bezwingenden Eroberungszügen Muße oder Lust hatte, auf dem Gebiet des Spieles und Scherzes mit dem Griechen zu wetteifern, wozu es ihm ohnedies auch an der nöthigen Gewandtheit gefehlt haben würde, desto lieber tröstete man sich in Griechenland, als es gleichfalls eine Beute der Römischen Sieger geworden war, damit, wenigstens in Wissenschaft, Kunst und Kunstfertigkeit jener Welt beherrschenden Nation überlegen zu sein.

Die Römer ließen den Ueberwundenen gern den kleinlichen Triumph der selbstgefälligen Eitelkeit; ja, es schmeichelte ihrem Stolz nicht wenig, unter den ihrer Herrschaft Unterworfenen auch Solche zu haben, die sich auf tausenderlei verschiedene Künste verstanden. Mit vergnüglichem Behagen sah der vermögende Patricier, wenn er, vom Feldzug heimgekehrt, zu Hause der Ruhe pflegte, die mannigfachen Kunstleistungen seiner Griechischen Sclaven an. Er ließ sie vor sich tanzen und spielen. Alles, was sie von Kunstfertigkeiten besaßen, mußten sie vor ihm und seinen Gästen produciren, und er verfehlte dann nicht, gelegentlich zu bemerken, daß diese Leutchen ihre Sachen zwar recht brav machten, ihn aber auch bedeutende Summen gekostet hätten.

Unter solchen Umständen und bei solchen Ansichten über Kunst und Kunstleistungen konnte das Drama für die Römer nie das werden, was es den Griechen und namentlich den Athenern ehedem gewesen war. Zwar hatten auch die dramatischen Spiele der Römer ursprünglich religiöse Bedeutung. Sie waren aus den mimischen Spielen oder Tänzen hervorgegangen, die man als religiöses Sühnmittel von Etrurien her eingeführt hatte. Wie wenig man aber die höhere Bedeutung dieses religiösen Institutes erkannte oder zu würdigen wußte, geht schon daraus hervor, daß es, zur Zeit der Noth aus der Fremde herbeigeholt, hinterher, als die Noth ein Ende hatte, zu einem ziemlich rüden Belustigungsmittel

wurde, bei welchem derbe Scherzreden aus dem Stegreif den Hauptinhalt bildeten.

Man unterscheidet die Comoedia togata oder das vaterländische Lustspiel, und die Comoedia palliata oder die ausländische, von Griechenland her entlehnte Kunstkomödie, und dieser Unterschied war zu sehr in dem Nationalcharakter der alten Römer gegründet, als daß er je ganz hätte schwinden können.

Bei der Kunstkomödie war es unerläßliche Bedingung, daß sich jeder der Mitspielenden streng an die Worte des Dichters hielt, und die von ihm übernommene Rolle genau so spielte, wie jener es vorgeschrieben hatte. Wie aber hätte sich die freie Römische Jugend zu einer solchen sclavischen Unterordnung unter die Vorschriften eines ihr durchaus nicht ebenbürtigen Komödienschreibers verstehen mögen? Wie wäre sie geneigt gewesen, sich der verdrüßlichen Arbeit des Auswendiglernens und Einstudirens vorgeschriebener Rollen zu unterziehen, zumal da Alles doch nur ihr selbst zum Amüsement dienen sollte? Ungleich mehr Spaß machte es den Patricischen Jünglingen, wenn sie den augenblicklichen Einfällen ihrer Laune folgend in der ungebundensten Weise scherzen, einander necken und in ihrem Uebermuth allerlei tolle Dinge angeben konnten. Für die regelrechte Kunstkomödie waren die Sclaven und Freigelassenen gut genug. Diese mußten sich alle ersinnliche Mühe geben, um den Zuschauern zu Dank zu spielen, und wehe dem Dichter, dessen Stück matt und langweilig, wehe den Schauspielern, deren Spiel steif oder sonst mangelhaft gefunden wurde. Denn wie wenig sich auch die römischen Jünglinge bei ihren eigenen Spielen um Kunstregeln kümmerten, und wie ungeschickt sie sich bei der Aufführung der einfachsten Kunstkomödie benommen haben würden, so streng waren sie doch in ihrem Urtheil über fremde Leistungen, und Dichter wie darstellende Künstler mußten alle ihre Kräfte aufbieten, wenn auf das „Plaudite", womit jedes römische Lustspiel schloß, wirklich ein gnädiges Beifallklatschen erfolgen sollte.

Fast alle dramatischen Dichter, deren Werke der Römischen Literatur angehören, waren vertraut mit Griechischer Bildung und ihre Stücke entweder Uebersetzungen oder freie Bearbeitungen griechischer Muster. So übersetzte Livius Andronikus aus Tarent (um 240) nächst der Odyssee auch mehrere griechische Schauspiele; Nävius aus Campanien (um 200) mehrere griechische Tragödien und Komödien. Ebenso sind die Lustspiele des echt komischen und

in seiner unverwüstlich heiteren Laune unübertrefflichen Plautus aus Sarsinä in Umbrien (st. 183) griechischen Mustern nachgebildet, und mehr noch gilt dies von den Stücken des Terenz (st. 154), der sich vornehmlich den Menander und Apollodor zum Muster genommen hatte.

Es konnte nicht fehlen, daß man in späterer Zeit, als es zum guten Ton gehörte, Griechisch zu sprechen und mit griechischer Bildung vertraut zu sein, auch die griechische Tragödie in Rom heimisch zu machen versuchte. Aber wieviel Mühe sich auch schon Livius Andronikus, Ennius aus Rudiä in Calabrien (st. 168) und Pacuvius (um 153) mit der Bearbeitung und Einbürgerung derselben in Italien gaben, so wenig scheinen doch die Römer jemals sonderlichen Geschmack an dergleichen ernsteren Stücken gefunden zu haben. Sie wollten von jenen tragischen Leidenschaften nichts wissen, sondern unterhalten sein und lachen, so recht aus Herzensgrunde lachen. Daher waren hier auch jene feineren komischen Züge, und die versteckteren Spiele der Ironie und des Witzes weniger angebracht. Alles mußte vielmehr so derb als möglich aufgetragen werden, und je handgreiflicher die Späße waren, desto willkommener waren sie, desto stürmischer der Beifall.

Auch die kunstmäßige Bearbeitung der Atellanen und der Comoedia togata, wie sie von Afranius, Quinctius Atta, Pomponius u. A. versucht wurde, hatte keinen sonderlich glänzenden Erfolg. Die Römische Jugend war viel zu vornehm, zu eingebildet und zu gleichgültig, als daß sie sich mit dergleichen Dingen angelegentlicher zu beschäftigen Lust hatte, und je mehr sie wußte, daß sie in ihren Kunstleistungen selbst mit den untergeordnetsten Talenten unter den griechischen Sclaven oder Freigelassenen nur schwer rivalisiren könnte, desto lieber hüllte sie sich mit vornehmer Geringschätzung in den Mantel des römischen Nationalstolzes, und wollte sie selbst durch dramatische Spiele sich belustigen, so mußten diese ziemlich das gerade Gegentheil von der regelrechten Kunstkomödie sein. Mit einer nach den Regeln der Kunst geschriebenen Comoedia togata war solchen Liebhabern theatralischer Belustigungen wenig gedient, und diese, sobald sie eine kunstreichere Darstellung nothwendig machte, von den geschickteren Sclaven spielen zu lassen, ließ wiederum der Nationalstolz nicht zu. Der Sclave durfte selbst auf der Bühne nicht die

dem Welt beherrschenden Römer erb- und eigenthümlich zugehörende Toga tragen.

Etwas günstiger wurden die aus Unteritalien und Sicilien nach Rom verpflanzten Mimen aufgenommen, ursprünglich Gebehrdenspiele mit Tanz, denen man späterhin zum besseren Verständniß des stummen Spiels Monologe oder Dialoge hinzufügte, durch deren kunstgemäße Bearbeitung sich Cnejus Matius (um 43), vornehmlich aber Laberius und der Freigelassene Publius Syrus wohlverdienten Ruhm erwarben. Je leichter aber die bei diesen Mimen recitirten Sittensprüche einer Mißdeutung fähig waren, indem man namentlich in unruhigeren Zeiten überall Anspielungen witterte, und je gefahrvoller es für den Darsteller war, dieser oder jener Partei politisch verdächtig zu werden, desto leichter erklärt es sich, daß schon unter Augustus, und mehr noch in der späteren Kaiserzeit das lebendige Wort mehr und mehr der bloßen Gebehrdensprache wich, und die Aufführung von Schauspielen mit Declamation und Action allmälig zur pantomimischen Darstellung einzelner Scenen aus berühmten Stücken wurde. Besonders ausgezeichnet und viel bewundert waren im Zeitalter des Augustus als pantomimische Tänzer Bathyllus, der Günstling des Mäcenas, der Meister im komischen, und Pylades, sein Zeitgenosse und Nebenbuhler im tragischen Fach, zu denen als dritter, weithin berühmter Tanzkünstler einige Jahre später noch Hylas hinzukam; und der durch diese Art von Kunstleistungen geweckte Enthusiasmus erreichte nicht selten einen so hohen Grad, daß er zu förmlichen Unruhen im Volk Veranlassung gab, indem die Einen für diesen, die Anderen für jenen Tänzer Partei nahmen.

Mehrere Schriftsteller des Alterthums rechnen diese Pantomimen und die leidenschaftliche Vorliebe der Römer für dieselben mit zu den Hauptursachen der Sittenverderbniß im Römischen Volk, und in der That, die aller Zucht und Sitte Hohn sprechenden Darstellungen der Pantomimen und Possenreißer, die sich damals im ganzen Römischen Reiche überall herumtrieben, konnten auf das sittliche Leben des Volkes nur einen verderblichen Einfluß ausüben. Es waren meist Sclaven oder Freigelassene, also Leute, die auf keine bürgerliche Achtung Anspruch machen konnten, welche sich mit dergleichen Kunststücken producirten, die, wie staunenswerth sie auch immer waren, doch nur für eine außerordentliche Gewandtheit und Geschmeidigkeit des Körpers, nicht aber für irgend einen

Vorzug oder eine Ueberlegenheit des Geistes zeugten. Man konnte der geschickteste Tänzer und dabei der albernste und ungebildetste Mensch sein. Dieser Mangel an geistiger und sittlicher Bildung aber, der eine Rohheit und Gemeinheit des Benehmens zur nothwendigen Folge hatte, war wiederum ein sehr natürlicher Grund, daß jeder Anständige, wie gern er auch sonst die pantomimischen Vorstellungen solcher Tausendkünstler hatte, im Leben sich von ihnen zurückzog, wodurch sie, des veredelnden Umgangs mit den Besseren beraubt, sich auf die unsaubere Gesellschaft ihrer pöbelhaften und ebenso lüderlichen, als gemeinen Kameraden angewiesen sahen. Dazu kam noch, daß jene Künste ihnen zum Gelderwerb dienten und somit Jeder, der sie bezahlte, damit zugleich ihr Herr war. Sie mußten sich demnach allen Launen der oft sehr rohen Zuschauer fügen, und je sicherer sie gerade bei obscönen Darstellungen auf ein wieherndes Beifallsgelächter rechnen durften, desto mehr ließen sie es sich angelegen sein, das Publicum mit dergleichen Productionen zu unterhalten. Mehr als einmal wurde ihnen daher unter den Kaisern das öffentliche Auftreten im Theater untersagt, so daß sie sich auf Privatvorstellungen in den Häusern einzelner Großen und Vornehmen beschränkt sahen, wo sie gewöhnlich bei Tafel zum Amüsement der Tischgäste ihre Kunststücke zu machen hatten. Ja, unter Nero wurden sie durch die Obrigkeit aus der Stadt vertrieben, und nicht minder unter den späteren Kaisern durch Gesetze auf mannigfache Weise beschränkt. Ganz jedoch ließen sie sich nicht unterdrücken, und je strenger die Verordnungen gegen sie waren, desto mehr reizte das Verbot die Schaulust. Untersagte daher auch die Obrigkeit ihre unsittlichen Darstellungen auf offenem Markte und vor dem größeren Publicum, so konnten sie doch mit ziemlicher Sicherheit darauf rechnen, in Privathäusern dafür desto lieber aufgenommen zu werden.

Bis zu dergleichen Possenreißereien war die dramatische Kunst herabgesunken, die, ursprünglich ein religiöses Institut, so edlen und würdigen Zwecken gedient hatte. Aus den Opfertänzen war sie hervorgegangen, und wie sie nur durch das Hinzukommen des Geist erfrischenden und erhebenden Wortes jenen Höhepunkt hatte erreichen können, auf dem wir sie in der Blüthezeit der Griechischen Literatur erblicken, so mußte sie nothwendig, indem dasselbe allmälig zurücktrat und dem stummen Gebehrdenspiel wich, mehr und mehr in Verfall gerathen. Waren es vormals edle, hochherzige Gefühle, die der Dichter durch seine Stücke anzuregen gewußt

hatte, so wollte man späterhin nur etwas zur Unterhaltung und zum Lachen haben, was sich allerdings durch komische Tänze und Pantomimen leichter und bequemer erreichen ließ, als durch ordentliche Lustspiele. Denn wer einmal auf jene Tänze und Luftsprünge eingeübt war, konnte sich zu jeder beliebigen Zeit damit produciren, während bei Lustspielen, da man nicht immer ein und dasselbe sehen wollte, das fortwährende Einstudiren neuer Sachen die unerläßliche Bedingung des Beifalls war. So schien demnach die dramatische Kunst zu ihrem ersten Ursprung, dem Tanz, wieder zurückgekehrt, und doch war zwischen dem Tanz, als Anfangspunkt, und dem Tanz, als Endpunkt der dramatischen Kunst des Alterthums, ein so wesentlicher Unterschied, daß man nur eine freche Verhöhnung jener alten religiösen Tänze darin finden könnte, wollte sie Jemand mit den obscönen pantomimischen Tänzen der römischen Kaiserzeit vergleichen.

Je mehr nun diese das sittliche Anstandsgefühl empörten, desto weniger wird man sich über den Abscheu wundern dürfen, den die Christen vor dem Theater und den theatralischen Spielen zeigten. Bestanden diese letzteren doch fast einzig und allein in jenen unzüchtigen Darstellungen der Pantomimen oder Histrionen und den blutigen Gladiatorenspielen, nach denen das Volk einen wahren Heißhunger hatte. Hier, wie dort, aber sahen die Christen nur Dinge, bei denen jedem Gefühlvolleren eher das Herz hätte bluten mögen. Jene beklagenswerthen Possenreißer, die Tag für Tag um das Gelächter eines rohen Volkshaufens buhlend das Gefühl für Ehre und Schande ganz unterdrückt haben mußten, wenn sie sich nicht namenlos unglücklich fühlen sollten, und jene unglücklichen Gladiatoren, die, so oft sie im Kampfe gegen einander oder gegen wilde Bestien auftraten, ihr Leben preisgeben mußten — waren es nicht auch Menschen, nach dem Ebenbild Gottes geschaffen, Menschen, die nur durch den Sclavenstand, dem sie in Folge ihrer Geburt angehörten, zu jenem ehrlosen Gewerbe getrieben wurden, bei dem sie, falls sie Außerordentliches leisteten, wohl auf Augenblicke bewundert, bald darauf aber selbst von dem ärmsten, freien Bürger mit stolzer Geringschätzung und Verachtung behandelt wurden, und waren sie in ihren Leistungen minder geschickt oder glücklich, nur auf rohen Spott und Hohn rechnen konnten, ja, wenn sie auf dem Kampfplatz ihren Tod fanden, in den letzten Augenblicken nur die stürmischen Beifallsbezeugungen vernahmen, die das Volk, unbekümmert um den Gefallenen, dem

Sieger spendete. Wahrlich, solche Fühllosigkeit und Grausamkeit auf der einen, und solches Elend, leibliches wie geistiges, auf der anderen Seite rechtfertigten in jeder Beziehung den Abscheu der Christen vor den Theatern, und wenn sie dieselben ein Werk teuflischer Bosheit nannten, so hatten sie gewiß guten Grund dazu. War es doch in der That ein wahrhaft satanischer Einfall, daß man sie in den Verfolgungen, statt sie im Kerker oder an irgend einem anderen Orte zu tödten, gerade ins Theater schleppte und dort den wilden Thieren preisgab, damit sie, weil sie ihr Leben lang dergleichen Schauspiele gemieden hatten, wenigstens ihren Tod dort fänden.

Die Geschichte der christlichen Märtyrer berichtet von mehreren Schauspielern, Tänzern und Tänzerinnen, die sich zum Christenthum bekehrten, und außer denjenigen, deren Namen wir kennen, gab es gewiß noch manche Andere in diesem, trotz aller excentrischen Bewunderung während der Vorstellungen, doch einer allgemeinen Verachtung preisgegebenen Stande, die das dargebotene Wort vom Heil mit Begier annahmen. Mußte es ihnen doch unbeschreiblich wohlthun, wenn sie, von aller übrigen Welt verachtet, bei den Christen Theilnahme und Mitgefühl, und ausgestoßen aus der bürgerlichen Gesellschaft, in der christlichen Gemeine brüderliche Aufnahme fanden. Hier allein galt es für keine Schande, dem Sclavenstande anzugehören. Denn wie wenig auch die Christen jener Zeit daran denken konnten, den mit den damaligen Lebensverhältnissen innig verwachsenen Sclavenstand äußerlich abzuschaffen, so klar erkannten sie doch, daß die christliche Bruderliebe ausgleichen müsse, was die Verschiedenheit der Stände nach und nach zu schroffen Gegensätzen hatte werden lassen, und je lebhafter sie fühlten, daß sie vor Gott allzumal Sünder seien, und in dem Reiche Christi jeder Unterschied zwischen Hoch und Niedrig, Reich und Arm, Herr und Knecht wegfallen müsse, desto williger reichten sie auch dem Sclaven, wenn er sich zu Christo bekehrte, die Bruderhand. Seines, früher vielleicht unzüchtigen und unsittlichen Wandels wurde, wenn er die Probezeit überstanden hatte und durch die Taufe in die Christengemeinschaft aufgenommen war, nicht weiter gedacht. Jeder war zu fest davon überzeugt, daß er ohne die rettende und schützende Gnade des Herrn nicht minder gestrauchelt und vielleicht noch tiefer gefallen wäre, als daß er sich seiner sittlichen Vorzüge hätte rühmen mögen, und dieselbe christliche Demuth, welche es den Christen jener Zeit zur angelegentlichsten

Pflicht machte, sich täglich und stündlich zu demüthigen vor dem Herrn, stimmte sie auch mild im Urtheil über Andere. Zudem überwog die Freude über einen Sünder, der von Herzen Buße that, bei weitem allen Anstoß, den er durch sein vormaliges Sündenleben gegeben hatte.

Wie mild und freundlich aber auch die Christen Jedem, der sich wollte retten lassen, die helfende Bruderhand darboten, so streng sahen sie doch darauf, daß er, hatte er einmal in der Taufe dem Reich der Finsterniß abgesagt und Jesu Christo Treue gelobt, Alles, was jenem angehörte, auf das Sorgfältigste mied. Hierher aber gehörte, nächst der Vermeidung dessen, was auch im Heidenthum keine Ehre brachte, die Verfertigung von Götzenbildern und vor Allem die Mitwirkung bei theatralischen Vorstellungen. Als daher das Christenthum unter Konstantin d. Gr. zur Staatsreligion geworden war, wurden natürlich die schon früher mehrere Male gegebenen Verbote in Betreff der Pantomimen und ihrer Vorstellungen wiederholt, und da eine gänzliche Ausrottung derselben bei der leidenschaftlichen Vorliebe des Volkes unmöglich war, die obrigkeitliche Erlaubniß derselben auf bestimmte Zeiten beschränkt, wodurch wenigstens soviel gewonnen war, daß die den Christen vorzugsweise heiligen Zeiten, vornehmlich die Passionszeit, nicht durch dergleichen Spiele gestört wurden.

Je mehr man es sich aber angelegen sein ließ, das an den heidnischen Opfercultus und die damit in Verbindung stehenden Feste gewöhnte Volk an die Kirche zu gewöhnen, desto eher überzeugte man sich, daß dies nur dann mit Erfolg geschehen könnte, wenn man in der christlichen Kirche alles das, nur noch schöner und besser, wiederfände, was man mit dem aufgegebenen Heidenthum verlassen hatte. Ein Gottesdienst, der ausschließlich in der Vorlesung biblischer Abschnitte und einem belehrenden Vortrag über dieselben bestanden hätte, würde dem in einer Bilderwelt von Anschauungen und Gefühlen lebenden Orientalen wenig genügt haben. Wie alles Andere, so mußte auch der Gottesdienst einen symbolischen Charakter haben. Alles, was einen tieferen Eindruck auf das Gemüth machen sollte, mußte sich in symbolischer Form, in einer sinnbildlichen Action ihm darstellen. Daß das im Abendmahl dargereichte Brot und der Wein, der für die Jünger des Herrn gebrochene Leib und das für sie vergossene Blut, die ganze Abendmahlshandlung aber eine Erinnerung an den Opfertod Christi sei, wurde jenen Völkern des Orients und des Südens von Europa

erst dann vollkommen klar, wenn ihnen das Leiden und die Opferung Christi sinnbildlich vorgestellt wurde. In ähnlicher Weise machte sich das Verlangen nach plastischen Formen für die christlichen Ideen auch bei den anderen Theilen des Gottesdienstes geltend, und so gestaltete er sich nach und nach zu einem wirklichen symbolisch-liturgischen Drama, das in einer Darstellung des Erlösungswerkes bestand, bei welcher sich die Worte und die symbolischen Handlungen gegenseitig erläuterten und ergänzten. Mit der Schöpfung begann es. Auf diese folgte der Sündenfall und die Verstoßung aus dem Paradiese, welche sinnbildlich durch das Verschließen der heiligen Thüren dargestellt wurde, und es ist merkwürdig genug, daß die drei Thüren in der den Altarraum abschließenden Gitter- oder Bilderwand genau den drei Thüren im Hintergrund der Schaubühne des klassischen Alterthums entsprechen, und daß dort, wie hier, die Thür in der Mitte die „königliche" heißt. Hierauf folgte die Nachbildung der Opfer in der vorchristlichen Zeit, durch welche man sich das Wohlgefallen Gottes wieder zu gewinnen hoffte, daneben aber ertönten auch Psalmengesänge, in denen ein solches Beginnen als eitel und vergeblich bezeichnet ward, so daß nur das demüthige Bekenntniß der tiefen Verschuldung und gänzlichen Rathlosigkeit, sich selbst zu helfen, übrig blieb. Hieran schlossen sich dann die prophetischen Verheißungen des einstigen Retters, an dessen Geburt man durch den Lobgesang der Engel erinnert wurde. Darauf folgte die Darstellung des Lehramtes Christi und alsdann die seines Leidens und seiner Aufopferung, und mit der Wiedervereinigung des Gläubigen mit Christo im Abendmahl und der Himmelfahrt des Herrn schloß die sonntägliche Feier des Gottesdienstes, zu deren dramatischem Charakter auch die Wechselgesänge zwischen der Gemeine, dem Chor und der Priesterschaft, und die Wechselreden zwischen dem Bischof, den Presbytern und den Diakonen wesentlich beitrugen.

Indeß blieb man dabei nicht stehen. Das Verlangen nach sinnlicher Veranschaulichung, von dem der Südländer und der Orientale so beherrscht wird, daß er fast jedem Wort, das er spricht, eine entsprechende Bewegung des Körpers hinzufügt, leitete nach und nach auf förmliche Darstellungen, vornehmlich der Passionsgeschichte hin, an welche sich später die dramatischen Aufführungen anderer Erzählungen aus den Evangelien oder den Geschichten der Heiligen anschlossen; und je löblicher der Zweck schien, den man auf solche Weise beim Volk erreichen wollte, desto unbedenklicher

gestattete nicht nur, sondern veranstaltete die Kirche selbst dergleichen dramatische und theatralische Vorstellungen. Schienen sie doch ein ganz vorzügliches Mittel, das Volk einerseits mit den Evangelien und den, in dem Leben der einzelnen Heiligen vorliegenden Mustern christlicher Frömmigkeit bekannter zu machen, andererseits für die unzüchtigen und darum verpönten Possenspiele der schnöden Weltlust am besten zu entschädigen.

Diese hatten sich nämlich, wie entschieden auch die Kirche ihnen entgegengetreten war, fort und fort erhalten. An den Höfen der Großen, wie bei den Volksfesten, waren, nächst den Sängern und Spielleuten, auch die Gaukler und Possenreißer willkommene Erscheinungen, und die strengsten Verbote der Geistlichkeit hatten nicht vermocht, die Lust des Volkes an dergleichen Spielen und Späßen zu unterdrücken. Daher wurde schon ziemlich früh von Seiten der Kirche lieber ausdrücklich erlaubt, was sich doch nicht ganz verhindern ließ. Das Volk sollte seine gewohnten Feste behalten; nur suchte man diesen einen christlichen Anstrich zu geben, und bei dem Kirchweihfest und der Fastnachtslust gestattete man gern die ausgelassenste Fröhlichkeit. Denn gerade dadurch, daß man in dem einen Falle den Wünschen des Volkes nachgab, erlangte man, wie man sehr wohl wußte, für andere Fälle einen desto willigeren Gehorsam, und je mehr man auf diesen mit Sicherheit rechnen konnte, desto sorgloser ließ man wiederum dem Volk selbst Lustbarkeiten, wie das sogenannte Narren- und Eselsfest. Die Kirche war sich ihrer Autorität und Würde zu sehr bewußt, als daß sie durch dergleichen beeinträchtigt zu werden fürchtete. Noch bereitwilliger wurden von ihr die Aufführungen der Mysterien genehmigt, ja von der Geistlichkeit selbst auf das Thätigste unterstützt. Gab es doch in der That nicht leicht etwas Anderes, wobei sich in einer so zufriedenstellenden Weise das Angenehme mit dem Nützlichen verbinden ließ. Denn der Gegenstand dieser geistlichen Komödien war ein religiöser. In den Tropen oder Figuren waren es Geschichten aus dem A. T., in den Evangelien Geschichten aus dem N. T., in den Exempeln einzelne Züge und Scenen aus dem Leben der Heiligen, und in den Historien die ganze Lebensgeschichte dieses oder jenes Heiligen. Man konnte sich also mit Recht sagen, daß durch diese Mysterien gar manche Glaubens- und Sittenlehre dem Volk näher ans Herz gelegt und besser veranschaulicht werden könnte, als es in dem gewöhnlichen Volksunterricht zu geschehen pflegte, und schon aus diesem Grunde

verdienten sie unbedenklich vor jenen unzüchtigen und gotteslästerlichen Possenspielen den Vorzug. Außerdem boten sie den Zuschauern ziemlich dasselbe Vergnügen dar, womit jene Gaukler das Volk lockten. Denn wie ernst und ehrwürdig auch der Gegenstand war, so fehlte es doch nicht an lustigen und ergötzlichen Zwischenscenen, die sich um so drolliger ausnahmen, je mehr sie mit dem Vorangegangenen und Nachfolgenden contrastirten. Es war also kein Wunder, daß sich Alles zu diesen Mysterien drängte, und hätte dem Schaugerüste gegenüber, auf welchem ein solches aufgeführt wurde, selbst der geschickteste Gaukler seine Bude aufgeschlagen, sie würde leer geblieben sein.

Je größer und allgemeiner nun der Beifall war, den diese geistlichen Spiele fanden, desto mehr Mühe gab man sich, sie so prächtig als möglich auszustatten und in möglichst vollkommener Weise zur Aufführung zu bringen. Unter jenen Goliarden oder Possenreißern gab es manche höchst talentvolle und geschickte Künstler, die des Vagabundenlebens überdrüßig sich ein ruhiges Amt und sicheres Einkommen wünschten und daher gern in den Dienst der Kirche zu treten oder im Kloster unter zu kommen suchten. Nun verboten zwar bestimmte Kirchengesetze die Aufnahme solcher Leute. Indeß einerseits schien es ein frommes, christliches Werk, sie auf solche Weise dem sittlichen Verderben zu entreißen, andererseits waren die einzelnen Klöster und Kirchen viel zu eifersüchtig auf einander, als daß man nicht, um den eigenen theatralischen Festspielen einen Vorzug zu verschaffen, sich unter Umständen zur Aufnahme von dergleichen Personen hätte sollen willig finden lassen.

Der gegenseitige Wetteifer bei diesen geistlichen Lustbarkeiten und die dadurch herbeigeführten günstigen Erfolge steigerten die Vorliebe für dieselben immer mehr. Man wartete, waren die theatralischen Vorstellungen des einen Festes vorüber, mit Ungeduld auf die Zeit der nächstfolgenden, bereitete sorgfältig Alles dazu vor, und gefiel sich schon im Voraus in dem Gedanken, die bevorstehende neue Aufführung schöner und glänzender zu veranstalten, als alle früheren. Allerdings waren alle diese Spiele eigentlich etwas sehr Weltliches, und wohl hätte man sich darüber wundern mögen, daß die Geistlichkeit gegen die herumziehenden Bänkelsänger, Gaukler und Possenreißer oft so schonungslos eiferte, während sie ganz ähnliche Lustbarkeiten dem Volk selbst veranstaltete. Nichts desto weniger läßt sich dies ganz wohl begreifen.

Dort waren es meist lüderliche Leute, die sich heimathlos von Ort zu Ort herumtrieben; hier dagegen hochgeachtete, ehrwürdige Männer, unter deren Augen Alles vor sich ging, und die in den Augen des Volkes nichts von ihrer Würde verloren, wenn sie auch einmal ihren feierlichen Ernst ablegten und selbst ihren Beichtkindern eine fröhliche Unterhaltung verschafften; dort plumpe und unzüchtige Späße, hier lehrhafte Spiele, bei denen zwar die Lachlust auch ihre Befriedigung fand, jedoch den Ernst und die ehrbare Würde vorherrschen ließ; dort sollten die Possen, Mummereien, Gesticulationen und Lieder nur der gemeinen Sinnlichkeit des Pöbels zum Kitzel dienen, hier dagegen Spiel und Scherz nur eine erlaubte Erheiterung und ein Mittel zum Unterricht sein.

Daher fanden die Schauspiele der Brüder von der Passion nicht bloß bei dem Volk den entschiedensten Beifall, sondern auch von Seiten der Geistlichkeit im Ganzen nur wenig Widerspruch, und ebenso willfährig ließ man neben den Mysterien die Moralitäten, allegorisch-moralische Schauspiele, gelten, in denen Tugenden und Laster personificirt dargestellt waren, um Liebe zu den ersteren und Haß gegen die letzteren einzuflößen. Daß aber auf diese ernsteren Stücke in der Regel auch ein lustiges Nachspiel folgte, bei dem es oft toll genug herging, und wodurch die wohlthätige Wirkung der vorangegangenen Schauspiele, wenn nicht aufgehoben, so doch sehr geschwächt wurde, ließ man um so williger geschehen, je mehr es im Wesen der menschlichen Natur zu liegen schien, daß sie nach einer Aufregung durch tief ergreifende und erschütternde Gefühle einer Milderung und Beschwichtigung derselben bedarf. Ebenso glaubte man dem durch die anhaltenden strengen österlichen Fasten und die damit verbundenen Buß- und Andachtsübungen ganz in Anspruch genommenen Geiste vorher und nachher eine entschädigende und erkräftigende Erheiterung gönnen zu müssen; und warnte man hierbei auch wiederholentlich vor Uebermaß, so war es doch mit diesen Warnungen nicht gar so ernst gemeint. Denn Einzelne abgerechnet, war die Geistlichkeit zu sehr Kennerin des menschlichen Herzens, um nicht zu wissen, daß das Volk sich um so williger der strengen Fastendisciplin fügen würde, je ungestörter man ihm vorher seine Fastnachtslust ließ, und je sicherer es nach überstandenen Fasten dem fröhlichen Ostergelächter und den theatralischen Osterspielen entgegensehen konnte.

Je freundlicher und willfähriger aber die Kirche als Mutter sich selbst herabließ, mit ihren Kindern zu spielen, desto größer

schien das Unrecht, wenn diese hätten hinauslaufen wollen, um mit den Gassenbuben herum zu toben, und als solche erschienen der Kirche und ihren Spielen gegenüber, die Possenreißer mit ihren Gaukeleien. Wie geschickt diese daher auch waren, und wie gern man sie aus diesem Grunde von Zeit zu Zeit sehen und hören mochte, so wenig hatte dies doch eine günstigere Stimmung gegen sie zur Folge. Selbst die Rohesten im niedrigen Pöbelhaufen sagten sich, wenn sie auch mit vielem Behagen die plumpen und ausgelassenen Späße des Possenreißers angesehen hatten, hinterher: „Was würde der Priester dazu sagen, wenn er dies sähe? und ist es nicht Sünde, solchen Belustigungen, die er so streng verboten hat, beizuwohnen? Versündigen wir uns aber schon, indem wir dergleichen ansehen, wieviel größer ist die Schuld derjenigen, die von solchen Spielen Profession machen?" — Zudem fühlten auch diejenigen, welche am Herzlichsten mitlachten, wie sehr sich derjenige erniedrige, der sich für Geld dem Gelächter der versammelten Menge preisgab, und sah man endlich das zucht- und sittenlose Leben dieser herumziehenden Banden, die sorglos in den Tag hineinlebten, hatten sie eine reichere Einnahme, sich bis zum widerlichsten Uebermaß gütlich thaten, und war Alles wieder durchgebracht, durch Lug und Trug, Schelmenstreiche und Diebereien sich zu helfen suchten, so konnte Niemand das strenge Urtheil der Geistlichkeit über diese der Kirche und dem Leben in christlicher Gottseligkeit und Ehrbarkeit so ganz entfremdeten Leute ungerecht finden. Man belustigte sich an ihren Späßen; sie selbst aber verachtete man. Man drängte sich herbei, sie auf der Schaubühne zu sehen; im Leben aber ging man ihnen aus dem Wege. Ihr Gewerbe galt für ein ehrloses, und der niedrigste Handwerksmann, der ärmste Tagelöhner sagte mit Selbstgefühl: „Ich bin zwar arm und niedrig, aber ein ehrlicher Mann; der da jedoch ist ein bloßer Possenreißer, der sich für Geld Anderen zum Gelächter preisgiebt."

Hierin lag auch der wesentliche Unterschied zwischen den von ehrsamen Bürgern oder Bürgerssöhnen und den von herumziehenden Komödianten aufgeführten Fastnachtsspielen. Zu den Carnevalsfreuden gehörten schon frühzeitig auch allerlei Mummereien und Maskeraden, und es war ziemlich natürlich, daß diejenigen, welche sich in dieser oder jener Maske den im Hause versammelten Gästen vorstellten, auch einige Reden im Charakter ihrer Masken wechselten, woraus bald förmliche dramatische Spiele wurden. Aber ganz etwas Anderes war es, wenn man in denjenigen, von

deren Spiel man eben Zeuge gewesen, nach Ablegung der Masken die Söhne und Verwandten lieber und geachteter Freunde erkannte, oder wenn es armselige Vagabunden waren, die von Haus zu Haus zogen, um ein Stück Geld und eine Mahlzeit zu erhalten. Jene konnten ihre Sache noch so schlecht gemacht haben; man freute sich über den Scherz und dankte ihnen für die drollige Ueberraschung. Diese mochten ihre Rollen noch so meisterhaft gespielt haben; sie waren und blieben nur arme Hungerleider, denen der Wirth den größten Gefallen that, wenn er sie mit einem Geldgeschenk und einer Mahlzeit am Tisch der Dienstleute ablohnte.

Und doch waren diese Fastnachtsspiele, wie sehr sie auch zunächst nur eine scherzhafte Ueberraschung und Unterhaltung zum Zweck hatten, nicht bloß in Beziehung auf die Kunst, sondern auch in religiöser und kirchlicher Hinsicht von nicht unbedeutendem Einfluß. Treffender und wirksamer, als es in gelehrten Abhandlungen hätte geschehen können, wurde lange bevor die Reformatoren in ernsten, nachdrücklichen Worten über die Mißbräuche in der Kirche eiferten, bei Gelegenheit der Carnevalslustbarkeiten in manchen Fastnachtsspielen über dieselben gespottet, und ebenso wenig blieben die Thorheiten und Laster derjenigen, welche in dem einen oder anderen Punkt Tadel verdienten, ungerügt. Jener Spott über die Mißbräuche in der Kirche wäre zwar an und für sich nicht ausreichend gewesen, eine Reformation zu bewirken; aber er bereitete die Gemüther vor und machte sie für die Worte des Ernstes empfänglicher. Ebenso wurden auch späterhin die dramatischen Spiele bei den Protestanten vielfach dazu benutzt, die Zuschauer mit den Grundlehren der evangelischen Kirche genauer bekannt zu machen.

Luther selbst mißbilligte das Lesen der Komödien des Terenz in den Schulen keineswegs; ja er empfahl selbst das Komödienspielen als ein treffliches Mittel, die Schuljugend an zierliche Sitten und Anstand zu gewöhnen. Mehr noch that dies Melanchthon, der die am Gregoriusfeste üblichen lateinischen Schulkomödien schon darum lebhaft vertheidigte, weil sie den jungen Leuten zugleich Gelegenheit gäben, sich im Lateinsprechen zu üben. Demgemäß gehörte es auch bald zu den wesentlichen Erfordernissen einer wohleingerichteten Schule, bei den jährlichen oder halbjährlichen Prüfungsfeierlichkeiten eine neue Komödie zur Aufführung zu bringen, die der Rector oder Conrector gedichtet und den talentvollsten und fleißigsten Schülern, — denn nur diese sollten der

Ehre des Mitspielens gewürdigt werden — einstudirt hatte, und an dem Tage der Aufführung hörten die ehrbaren Bürger und Bürgersfrauen, vor Allen die Eltern der mitspielenden Kinder andächtig die gelehrte Dichtung an, mochten auch Manche, namentlich die Frauen, von dem zierlichen Latein des Herrn Rectors nicht das Mindeste verstehen. Auch für diese indeß ließ sich Rath schaffen. Der Verfasser bearbeitete entweder selbst seine lateinische Komödie auch deutsch, oder er ließ sie, wenn er selbst sich nicht so weit erniedrigen wollte, von einem Anderen übersetzen, und sie wurde so zur Erbauung und Ergötzung der ungelehrten Einwohner des Städtchens zur Aufführung gebracht. Späterhin war es auch wohl der Pastor loci, der diese oder jene biblische Geschichte oder eine Erzählung aus der allgemeinen Welthistorie dramatisch bearbeitete und an einem der hohen Feste oder bei anderen feierlichen Gelegenheiten entweder durch die Schuljugend oder durch jüngere Bürger, die dazu Lust und Geschick hatten, zur Aufführung brachte. Natürlich waren es meist biblische Historien, in welche eine Menge lehrreicher Betrachtungen und erbaulicher Kirchenlieder verwebt waren, und wie sehr man auch heutzutage Anstoß daran nehmen möchte, daß oft unmittelbar nach dem vom Chor gesungenen geistlichen Liede eine höchst lächerliche Scene und ziemlich plumpe Späße folgten, so wenig störte dies doch das Vergnügen der damaligen Zuschauer. Bei den letzteren lachten sie aus Herzensgrunde, und es war ihnen dabei um so wohler zu Muthe, je mehr sie durch die vorangegangene ernste und andächtige Stimmung ein Recht dazu erworben zu haben meinten.

Neben diesen Festtagsspielen und den Schulkomödien, die auch von den Jesuiten in ihren Collegien bald eingeführt und mit besonderem Eifer gepflegt wurden, weil sie wohl wußten, wie sehr sie sich dadurch bei den Eltern ihrer Schüler beliebt machten, dauerten auch die alten Mysterien, namentlich in Spanien als Autos sacramentales fort, dramatische Spiele, bei denen gleichfalls religiöse Gegenstände den Hauptinhalt bildeten. In Italien dagegen, wo die extemporirten Volks-Komödie eigentlich nie ausgestorben war, und die von alten Zeiten her üblichen Masken, nur im Laufe der Zeit mit neuen vermehrt, sich fort und fort erhalten hatten, führte das Wiederaufleben der klassischen Studien ziemlich natürlich auch auf den Wunsch, die dramatischen Werke des Alterthums oder andere, ihnen nachgebildete Kunstkomödien zu haben, wenngleich diese immer mehr Sache des

gelehrten und wissenschaftlich gebildeten Publikums blieben, da das Volk sich seine Stegreifsspiele mit den gewohnten Masken nicht so leicht nehmen oder durch jene gelehrteren Schauspiele verdrängen ließ, so daß diese eigentlich nie zu einer volksthümlichen und nationalen Bedeutung gelangen konnten.

Etwas Anderes war es mit jenen dramatischen Vorstellungen, bei denen das musikalische Element das vorherrschende war, und aus denen ziemlich bald das Oratorium hervorging. Hier hatte man wieder, wie bei den Mysterien, einen religiösen und biblischen Inhalt, der auch die bedenklicheren Gemüther zufrieden stellte, und doch dabei eine, den Musik liebenden Italiener sehr ansprechende musikalische Unterhaltung, zu der sich noch die Freude der befriedigten Schaulust gesellte. Je beifälliger aber die schon um das Jahr 1480 von dem Kardinal Raphael Riario zu Rom veranstaltete „Bekehrung des St. Paulus" aufgenommen wurde, zu deren Aufführung er selbst auf dem Markt ein mit reichen Decorationen ausgestattetes Theater hatte erbauen lassen, desto natürlicher war der Wunsch, dergleichen Vorstellungen öfterer zu haben. Zugleich führte das eifrige Studium der klassischen Literatur und Mythologie, welche der lebhaften Phantasie des beweglichen Volkes eine willkommnere Nahrung darzubieten schien, als das ernste Christenthum, das sich für die Meisten mehr und mehr mit dem düsteren Klosterleben identificirt hatte, bald darauf, jene mythologischen Stoffe zu benutzen, und vornehmlich jene patriarchalischen Zeiten darzustellen, da die Götter unter den Menschen wandelten, selbst die Heerden hüteten und mit den Hirten im traulichen Verkehr lebten.

So entstanden jene vielbeliebten Schäferspiele, die auf der einen Seite in eine idyllische Unschuldswelt zurückzauberten, der gar Mancher im Stillen oder laut und öffentlich vor dem Christenthum den Vorzug gab, auf der anderen aber auch zugleich die mit dem gesteigerten Reichthum und Luxus vermehrte Prachtliebe befriedigten, indem man sich alle Mühe gab, die Götter und die ihres Umgangs gewürdigten Schäfer und Schäferinnen in all dem Glanz erscheinen zu lassen, mit dem eine lebhafte Phantasie sie zu umkleiden gewohnt war.

Es ist bekannt, wie allgemein und dauernd der Beifall war, den diese Schäferspiele nicht nur in Italien, sondern auch in Spanien, Frankreich, Deutschland und weiterhin fanden. Je leichter sie sich zu allerlei galanten Allegorien benutzen und auf das Kost-

darfte ausstatten ließen, desto weniger durften sie bei den Festlichkeiten an Höfen oder bei reichen Privatleuten fehlen, und bald konnte kein fürstliches Beilager, kein Geburtstag oder ein anderes Fest ohne ein solches allegorisches Schäferspiel gefeiert werden, bei dem es natürlich nicht an Musik und Tanz; an prunkreichen Decorationen und Feuerwerk fehlen durfte. Hauptsächlich waren es die Zeiten nach dem dreißigjährigen Kriege, in denen Alles aufgeboten wurde, um sich durch Spiel und Scherz für die furchtbare und langwierige Leidenszeit zu entschädigen. Die Schrecken des gräuelvollen, verheerenden Krieges waren in der That so groß gewesen, daß man sich die Freude über den endlich glücklich erfolgten Frieden kaum groß genug denken kann, und daher mußte er auch mit allem Pomp und aller Pracht gefeiert werden. Nicht umsonst hatte man in Deutschland während der Kriegsjahre die stolzen Spanier und ihre Grandezza, nicht umsonst die verschlagenen Italiener und ihre mannigfachen Spiele und Lieder, nicht umsonst endlich die munteren, beweglichen Franzosen und ihre Unterhaltungen kennen gelernt. Alles wurde getreulich nachgeahmt. Besonders aber sagte dem von Natur ernsten Deutschen die stolze und majestätische Würde des Spaniers zu. Der wahrhaft königliche Anstand, mit dem sich selbst der gemeinste spanische Bauer zu präsentiren wußte, imponirte dem ehrlichen Deutschen, der eine gewisse feierliche und ceremoniöse Pracht über Alles gern hatte, und auf der anderen Seite auch wieder keinen lustigeren Spaß kannte, als wenn ihm ein bramarbasirender Eisenfresser mit aller spanischen Grandezza vorgestellt wurde, den er bald darauf als einen feigen Tropf kennen lernte, der von aller Welt verspottet und gehänselt wurde.

Demgemäß darf uns der schwülstige Ton und die affectirte Erhabenheit, in der die dramatischen Dichter jener Zeit sich selbst und dem Publikum so sehr gefielen, nicht befremden. Natürlich aber waren zur Aufführung der damaligen Blut- und Jammertragödien oder Haupt- und Staatsactionen, wie man sie nannte, die schwachen Kräfte der Schuljugend nicht ausreichend. Daher traten, wie es in Frankreich und England, namentlich seit Shakspeare, schon seit längerer Zeit der Fall war, auch in Deutschland besondere Schauspielergesellschaften zusammen, die von Ort zu Ort zogen, um ihre Stücke aufzuführen. Ein marktschreierisches Pathos, ein unermüdliches Hin- und Herfechten mit den Händen, Goldpapier und anderer Flitterstaat und ein

Paar schwarzsammetner Beinkleider waren dabei die unentbehrlichsten Requisiten, und wer am lautesten schreien und heulen, am entsetzlichsten sich gebehrden konnte, war des Beifalls am gewissesten. Unwillkührlich oder absichtlich aber zeigten sich die Schauspieler auch außer dem Theater, wie sie auf der Bühne erschienen. Immer declamirten und gebehrdeten sie sich, wie jene alten Assyrischen und Babylonischen Helden, die sie in ihren Stücken zu spielen hatten, und wie sehr man dies auch auf dem Theater bewunderte, so lächerlich fand man es doch im wirklichen Leben. Verstand sich daher auch der ehrsame, fleißige Bürger dazu, von Zeit zu Zeit einmal dergleichen Aufführungen mit anzusehen, so waren doch die Komödianten seiner Meinung nach bloße „Faxenmacher" und unnützes Gesindel, das sich immer gebehrde, als habe es Kronen und Reiche zu verschenken und doch herzlich froh sei, wenn man ihm einmal satt zu essen gebe. Schon das unstete Vagabundenleben dieser Leute wollte ihm nicht gefallen, und zwar so weniger, jemehr er sich darauf einbildete, ein ansäßiger Bürger und Familienvater zu sein. Hierzu kam außerdem noch das leichtsinnige und nur zu oft sittenlose Leben jenes munteren und sorglosen Völkchens, das, von Allen, die auf ehrbare Zucht hielten, streng gemieden und nur von Schülern und Söhnen, die sich der wohlverdienten Strafe durch die Flucht entzogen hatten, oder lüderlichen Tagedieben aufgesucht, meist eine Gesellschaft von Schelmen und lockeren Burschen war, in welcher der sittlicher und besser Gesinnte bald eben so verdorben wurde, als seine Kameraden.

Zu solchem Unfug aber konnte natürlich die Geistlichkeit nicht schweigen. Vorher, da es ehrbare biblische Komödien waren, die von der Schuljugend aufgeführt wurden, hatte wohl der eine oder der andere von den Geistlichen bedenklich den Kopf geschüttelt, die Mehrzahl aber dergleichen theatralische Spiele nicht nur gebilligt, sondern Mancher selbst dergleichen gedichtet. Jetzt aber, da es schlüpfrige Liebesgeschichten oder unzüchtige Possen waren, in denen Schauspieler von Profession auftraten, erhoben fast alle einmüthig ihre Stimmen über das gottlose und sittenverderbliche Komödiantenwesen. Sie warnten ihre Beichtkinder, solchem schnöden Possenspiel und Teufelswerk beizuwohnen, und nicht umsonst wiesen sie auf den anstößigen Wandel jener herumziehenden Banden hin, die aller christlichen Zucht und Sitte zuwider lebten, um die Kirche sich nicht kümmerten und freche Spötter des Heiligen oder doch höchst gleichgültig dagegen wären. Alles, was sie in dieser Be-

ziehung sagten, bestätigte nur zu sehr die Erfahrung, und wie oft sich auch die Komödianten durch bitteren Spott gegen dergleichen Anfeindungen zu rächen suchten, damals galt das Wort des Geistlichen mehr, als ihre witzigste Opposition. Man lachte und amüsirte sich wohl dabei; aber in den Augen der ehrbaren Bürger war es nur ein neuer Beweis ihrer Gottlosigkeit, daß sie auch den ehrwürdigen geistlichen Stand nicht verschonten.

Noch ungünstiger aber wurde das Urtheil über die Komödianten, seitdem die immer mehr in Aufnahme kommende Oper, der Stimmen wegen, die Besetzung der weiblichen Rollen durch ein weibliches Personal nothwendig machte, das in Italien ungefähr seit 1560, anderwärts aber erst weit später auf der Bühne erschien. Vorher waren nicht nur bei den Schulkomödien, sondern auch bei den Aufführungen durch Schauspieler von Profession alle Rollen von Männern und Jünglingen gegeben worden, und bei einer solchen Besetzung hatten selbst die verfänglichsten Scenen nichts Anstößiges. Durch das Auftreten von Frauen und Mädchen aber erschien Alles in einem ganz anderen Lichte. Schon ihr öffentliches Auftreten an und für sich war eine, das feinere sittliche Gefühl verletzende Erscheinung. Denn damals wenigstens war es Niemandem zweifelhaft, daß das Weib nicht der Oeffentlichkeit, sondern den engen Grenzen des häuslichen Lebens angehöre. Hierzu kamen außerdem noch die wenig erfreulichen Bilder, unter denen man sich das Zusammenleben des männlichen und weiblichen Theils solcher herumziehenden Komödiantenbanden dachte, und jemehr dieses allen Begriffen von Schicklichkeit und Anstand widersprach, desto mehr glaubte man sich berechtigt, auf den ganzen Stand als einen ehr- und sittenlosen mit Verachtung herabzusehen.

Ein richtiges Gefühl sagte den Schauspielern, daß sich die ungünstige Meinung des Publikums über sie nur dann ändern könne, wenn man das, was sie aufführten, nicht mehr für leere Possen zur vorübergehenden Belustigung, und sie selbst nicht für bloße marktschreierische Possenreißer, sondern für Künstler hielte, die ein edleres Ziel verfolgten, und die dramatischen Dichter konnten sie darin natürlich nur bestärken. Schon seit längerer Zeit hatte England seinen Shakspeare und Spanien seinen Calderon. Eifriger noch, als jene beiden großen Dichter, die sich mehr durch ihr urkräftiges Genie und das poetisch aufgefaßte Leben selbst, als durch äußere Regeln hatten leiten lassen, waren die französischen Dramatiker darauf bedacht, poetische Kunstwerke zu liefern,

und da dies nur dann möglich schien, wenn man sich streng an die in den klassischen Dramen der Griechen vorliegenden Muster hielt, so wurde die Poetik des Aristoteles von Niemandem so fleißig studirt, als von ihnen. Ziemlich gleichzeitig mit Shakspeare und Calderon war der große Corneille, dem nach einigen Decennien der vielbeliebte Racine folgte, und beiden wurde es zum besonderen Verdienst angerechnet, daß sie so streng den klassischen Vorbildern gefolgt und dadurch die Gründer einer klassischen Bühne geworden seien.

Wie allgemein aber auch der Beifall war, den ihre Stücke fanden, und wie sichtlich sich die Schauspieler an ihnen zu wirklichen Künstlern heranbildeten, so wenig wollte doch die ungünstige Meinung über den Schauspielerstand einer günstigeren weichen. Racine ließ sich in seinen späteren Lebensjahren vollkommen davon überzeugen, daß es sündlich gewesen sei, für das Theater zu arbeiten, und die bei der plötzlichen Erkrankung Moliere's zu Hülfe gerufenen barmherzigen Schwestern erschraken auf das Heftigste, da sie erfuhren, daß sie im Hause eines Komödianten wären. Ja, als er bald darauf starb, wurde ihm von Seiten der Kirche die christliche Beerdigung entschieden verweigert, so daß der König, sein Gönner, durch einen Specialbefehl ins Mittel treten mußte.

In Deutschland, wo es längere Zeit dauerte, ehe man mit den regelrechten klassischen Schauspielen der Franzosen durch Bearbeitungen bekannt wurde, für die sich noch dazu das Volk im Großen und Ganzen nie sonderlich interessirte, war noch weniger daran zu denken, daß man den Schauspielern mehr Achtung zu zollen bereit gewesen wäre, als vorher. Geschickte Künstler fanden wohl an den Höfen und bei den Kunstfreunden im Publikum gerechte Anerkennung, ja oft übertriebene Bewunderung. Aber der eigentliche Bürgerstand wollte von solchem Kunstenthusiasmus nichts wissen, und ihm erschien der fleißige Tagelöhner achtungswerther, als alle jene Schauspieler, Sänger und Tänzer mit ihren Narrenspossen und die etwaigen rühmlichen Beispiele von wahrhaft ehrenwerther Gesinnung einzelner Schauspieler waren ihm nur seltene Ausnahmen von der gewöhnlichen Regel. Der Vater verfluchte den Sohn, der Schauspieler zu werden beschlossen hatte; die Mutter verwünschte die die Tochter, die sich der Bühne widmete, als eine ehrlose Dirne, und selbst berühmte Schauspieler entwarfen, wenn sich jüngere Personen bei ihnen meldeten, ein so abschreckendes Gemälde von ihrem Stand, daß eine alle anderen Rücksichten vergessende Liebe

zur Kunst dazu gehörte, sich nicht wankend machen zu lassen. Daher wurden auch meist nur die Kinder von Schauspielern und solche, welche von Jugend auf der Sphäre des Theaterlebens angehörten, Schauspieler und Schauspielerinnen.

Jemehr sich indeß die sogenannten Gebildeteren für das Theater als Kunstanstalt zu interessiren anfingen, desto mehr wurden die ungünstigen Urtheile des Volkes in ihren Augen zu leeren Vorurtheilen eines ungebildeten und für das Göttliche in der Kunst wenig empfänglichen Pöbels. Man nahm die „dramatischen Künstler," — denn so nannte man sie nunmehr, während sie im Munde des Volkes auch noch geraume Zeit nachher schlechthin „Komödianten" hießen, — lebhaft in Schutz, bemerkte bei Gelegenheit, daß an sie, als an geniale und begeisterte Jünger der Kunst nicht der gewöhnliche Maßstab bürgerlicher Ordnung und Ehrbarkeit anzulegen sei, und daß bei ihnen überhaupt weniger der Mensch, als der Künstler in Betracht komme.

Demgemäß aber forderten nun auch jene Gebildeteren dramatische Werke und Aufführungen, die als Kunstleistungen anzuerkennen wären, und da die Tragödien eines Corneille und Racine selbst in dem Ton angebenden Paris zwar fortdauernd schön und unübertrefflich, aber etwas langweilig und zu schauerlich gefunden wurden, in Deutschland aber das hohle und gespreizte Wesen des klassischen französischen Drama nie recht heimisch werden wollte, so war es ein wahres Glück, daß man für ein verweichlichtes Publikum, das weder den erschütternden Ernst des wahren Trauerspiels, noch den gesunden und treffenden Scherz des wahren Lustspiels vertragen konnte, das s e n t i m e n t a l e oder r ü h r e n d e Schauspiel, die sogenannte Comédie larmoyante, erfand, die denn auch wirklich einen über alle Erwartung günstigen Erfolg hatte. In diesem rührenden Gemisch von Trauer- und Lustspiel fand man Alles, was man irgend wünschen konnte. Hier traten keine Assyrischen und Babylonischen Könige und Helden mit goldpapiernen Kronen und Flittern auf, die ein bombastisches Kauderwelsch redeten, aus dem die Zuhörer nicht klug wurden, sondern Präsidenten, Bürgermeister, Räthe und andere Personen, wie man sie täglich sah und reden hörte. Der Charakter der Rolle brachte es also schon mit sich, daß man jene hohlen Declamationen, wie sie bei den ehemaligen Haupt- und Staatsactionen herkömmlich waren, zur natürlichen und gewöhnlichen Rede herabstimmen mußte. Ebenso wenig paßten zu solchen aus dem Leben gegriffenen Scenen die drahtpuppenähn-

lichen Gesticulationen und die vormalige gespreizte Haltung. Alles mußte vielmehr natürlich und dem wirklichen Leben getreu nachgebildet sein, was allerdings ein bedeutender Fortschritt in der theatralischen Kunst war. Mehr noch aber wurde das gesammte Publikum durch den moralischen Inhalt dieser Schauspiele angesprochen. Denn meist waren es Schurken, die zwar im Anfang triumphirten und die Redlichen bis zur Verzweiflung brachten, im letzten Act aber den verdienten Lohn für ihre Ruchlosigkeit erhielten.

Bekanntlich war es die zweite Hälfte des vorigen Jahrhunderts, in welcher die moralischen Schauspiele mehr und mehr auf der Bühne heimisch wurden, und wer sich hierbei erinnert, daß um eben diese Zeit auch das Christenthum zu einer bloßen Religion der Moral geworden war, den wird das Verhältniß, in welches von nun an das Theater zur Kirche trat, nicht befremden. In der Kirche wurde Moral gepredigt; im Theater auch. War es ein Wunder, daß Mancher lieber ins Theater ging, weil er dieselbe Moral dort in einer ansprechenderen Form dargestellt sah, und daß er alles Ernstes damit ein frommes und Gott wohlgefälliges Werk zu thun meinte. Jene Schauspiele rührten wirklich die Zuschauer oft mehr zu Thränen, als eine Predigt. Wen könnte es also befremden, wenn Manche versicherten, daß sie im Theater ebenso andächtig, oft andächtiger wären, als in der Kirche? Es genüge hier kurz an Schillers begeisterten Aufsatz: „Die Schaubühne als moralische Anstalt betrachtet" zu erinnern, um damit zugleich das Andenken an jene Zeit zu wecken, in der die Gebildeteren keinen Augenblick daran zweifelten, daß die Kirchen ziemlich unnütz seien und für die sittliche Bildung des Volkes unstreitig besser gesorgt wäre, wenn statt ihrer überall Theater errichtet würden, in denen die gediegensten Meisterwerke der dramatischen Poesie, aber auch nur diese, zur Aufführung kämen.

Die meisten dieser hochtönenden Tiraden verstummten allerdings vor dem Geschützdonner der ernsten und schweren Kriegsjahre, in denen man an andere Dinge zu denken hatte, als an moralische Komödienspiele. Nach dieser drangsalsvollen Zeit aber, in der auch diejenigen, welche sonst nicht eben sehr ans Beten gewöhnt waren, wieder beten gelernt hatten, war der Dank für den göttlichen Gnadenbeistand ein zu allgemein gefühltes Bedürfniß, als daß es sich nicht in einer gesteigerten religiösen Erregung hätte kundgeben sollen. Fleißiger, als vordem, besuchte man nun die Kirchen, und

Mancher, den die moralischen Abhandlungen des Pastors sonst vollkommen befriedigt hatten, fand sie nunmehr leer und trocken, und sehnte sich nach einer christlicheren Erbauung. — Auch auf das Theater äußerte diese religiöse Begeisterung, die sich nicht selten in das Mystische verlor, einen unverkennbaren Einfluß, und mehrfache Versuche, dramatisch behandelte religiöse Gegenstände auf die Bühne zu bringen, veranlaßten die lebhaft besprochene Frage: „Ob das Heilige auf der Bühne dargestellt werden dürfe und solle,“ welche Dräseke, damals (1815) Prediger in Bremen, in einer eigenen Abhandlung und zwar keineswegs im Sinn der unbedingten Gegner solcher Darstellungen beantwortete. Die Zeit jener religiösen Begeisterung war jedoch da, wo sie nur auf einer leidenschaftlichen Gefühlserregung beruhte, von kurzer Dauer. Man gewöhnte sich bald wieder in das gewohnte Gleis des Alltagslebens, und hatte man den Tag oder die Woche über gearbeitet, so wollte man am Abend, vornehmlich des Sonntags, eine ergötzliche Erholung, die man im Theater suchte. Hier aber wollte man weniger durch künstlichen Jammer gerührt, als durch drollige Späße belustigt oder durch theatralische Pracht ergötzt sein.

Wieviel demnach auch die Journalisten in den verschiedenen Tagesblättern und Zeitschriften, namentlich dann, wenn etwa bei dem Theater, das sie mit ihren Referaten bedienten, ein Directionswechsel eintrat, von klassischen Werken, die allein zur Aufführung kommen dürften, von einer höheren, geistigen Bildung, die erstrebt werden müsse, von dem hohen Ideal, das man, unbekümmert um den Beifall der urtheilslosen Menge, allein im Augen haben dürfe, und von hundert anderen Dingen schwatzten, wie sie sich in dem Munde solcher Schwätzer von selbst verstehen, so wenig konnte dies doch aus den begreiflichsten Gründen von irgend welchem Erfolge sein. Bei einem Theater, dessen Erhaltung von der Theilnahme und dem Beifall des Publikums abhängt, wird der Director immer, seine individuelle Ansicht über den Werth oder Unwerth der zur Aufführung kommenden Stücke möchte sein, welche sie wollte, bei der Wahl den vorherrschenden Geschmack der überwiegenden Mehrzahl berücksichtigen müssen, und aus diesem Grunde wird ihm eine alberne Posse, die aber ein zahlreiches Publikum herbeilockt, jederzeit willkommener sein, als das gediegenste Meisterwerk, zu dessen Bewunderung sich nur einige wenige Kunstfreunde zusammenfinden. Ebenso wird er, möchte seinem geläuterten Kunstgeschmack das marktschreierische oder kokettirende Spiel seiner Helden und

Liebhaberinnen noch so wenig zusagen, aus Kassenrücksichten sich wohl hüten, dieselben, wenn sie erklärte Lieblinge des Publikums sind, zu verabschieden, um Andere zu engagiren, die in künstlerischer Hinsicht ihm mehr genügen, beim Publikum aber nicht denselben Beifall finden. Die Schauspieler und Schauspielerinnen, Sänger und Sängerinnen, Tänzer und Tänzerinnen endlich werden unter solchen Umständen stets alle Mittel in Anwendung bringen, in die Gunst des Publikums zu kommen und sich in derselben zu erhalten. Der günstigere Erfolg, dessen sich die Einen zu erfreuen haben, wird die Anderen stets neidisch und eifersüchtig machen, und in solchem Falle werden Intriguen und Kabalen, in Verbindung mit dem unsauberen Treiben der Winkeljournalisten, die unausbleibliche Folge sein, ganz so, wie es bisher fast überall der Fall gewesen ist. Von Kunst aber kann unter solchen Umständen nicht füglich die Rede sein, und der wahrhaft Gebildete, der diese Verhältnisse mit unbefangenem Blick zu würdigen weiß, wird zu dem faden Geschwätz über dramatische Kunst und Künstler nur achselzuckend lächeln können.

Und doch läßt sich nicht in Abrede stellen, daß dem Menschen von Natur ein starker Hang zu dergleichen Spielen inwohnt, der, gewaltsam unterdrückt, sehr bedenkliche Verirrungen hervorrufen, dagegen in zweckmäßiger Weise befriedigt, wohlthätige Folgen haben kann. Dies lehrt besser, als irgend eine philosophische Untersuchung es vermöchte, die Entwickelungsgeschichte des Theaters, in der sich sehr bestimmt drei Hauptperioden unterscheiden lassen: die vorchristliche, da das geistliche und weltliche Element noch nicht von einander geschieden, sich wechselseitig durchdrangen und die Sinnlichkeit eben so viel Antheil an der Befriedigung der religiösen Bedürfnisse, als das religiöse Gefühl an den Freuden der Weltlust hatte; die christlich-kirchliche, in welcher man den Unterschied zwischen der christlichen Liebe zu dem in Christo sich offenbarenden Gott und der sündhaften Weltlust klar erkannte, dabei aber nicht zweifelte, daß es eben Sache der Kirche sei, diesen Zwiespalt im Innern des Menschen zu lösen, indem das Sinnliche zum Träger des Uebersinnlichen, das Weltliche zur Hülle für das Göttliche gemacht würde. Wie das Christenthum innerlich Alles beherrschen sollte, so sollte auch der Kirche, die dasselbe sichtbar repräsentirte, Alles untergeben sein, Alles ihr zur Lösung jener einen großen Aufgabe dienen, den Menschen für das Jenseits heranzubilden und ihn für jene höhere Welt zu erziehen. Daher

gehörte er mit seinen Scherzen und Spielen, wie mit seinen Andachtsübungen und christlichen Tugendwerken, mit seinen Künsten und Wissenschaften, wie mit seinen Gewerben und Berufspflichten, ihr an. Sie verbot ihm die erheiternden Spiele nicht; sie theilte vielmehr seine Lust und freute sich mit ihm. Allerdings aber setzte sie sich bei der wohlgemeinten Absicht, ihn hierbei mütterlich zu bewachen, selbst der Gefahr der Verweltlichung aus, und die Reformation bildete auch in dieser Beziehung eine nothwendige Reaction gegen die bedenkliche Vermischung des Geistlichen und Weltlichen, wobei weder die Bedürfnisse des lauteren Andachtsgefühles ihre volle Befriedigung fanden, noch auch die Künste, als Kinder der Weltlust, sich naturgemäß entwickeln konnten. Denn wie förderlich ihnen auch der Schutz und die Pflege der Kirche in der Zeit ihrer Kindheit gewesen war, so lästig dünkte ihnen doch späterhin, da sie jener mütterlichen Aufsicht und Pflege nicht mehr zu bedürfen glaubten, die Abhängigkeit von derselben und sie sehnten sich nach Freiheit.

So die Malerei und in ähnlicher Weise auch die dramatische Kunst, die gerade um eben die Zeit, da man in der Kirche, der langwierigen Zänkereien auf dem Gebiet der Wissenschaft und der blutigen Fehden auf dem Schlachtfelde müde, sich einer sorglosen Ruhe überließ, ihre gefeiertsten Meisterwerke hervorbrachte, und das Werk der Emancipation vollendete. Und damit beginnt, wie es scheint, die dritte Hauptperiode in der Entwickelungsgeschichte des Theaters, in welcher es unabhängig von der Kirche dastehend, nicht mehr ihr dienen, sondern selbstständig eine Aufgabe lösen will, die von ihm aber noch nicht klar erkannt zu sein scheint. In dem Zeitalter der Moral wetteiferte die Bühne, vielleicht weniger als Freundin, als aus nebenbuhlerischer Oppositionslust mit der Kirche um den Preis, und suchte die Kanzel als ziemlich entbehrlich zu verdrängen. Späterhin, als das Schwärmen für die Moral anderen Zeitinteressen gewichen und man des bürgerlichen Familienjammers überdrüßig war, suchte man im Theater, da die religiöse Begeisterung weder ganz allgemein, noch von langer Dauer war, nur Unterhaltung und Befriedigung der Schaulust, wofür man freilich lieber die vornehmeren Ausdrücke: „Kunstgenuß und ästhetisches Interesse" brauchte. Auf dieser Stufe der Entwickelung sehen wir das von der Kirche emancipirte Theater noch gegenwärtig. Dichter und Componist wollen vor allen Dingen dem Publikum gefallen; Schauspieler, Sänger, Tänzer und Tänzerinnen

wollen dem Publikum gefallen, und ebenso liegt den Directionen vor allen Dingen daran, daß sich das Publikum bestens amüsire. Was demnach zur Aufführung kommen soll und was nicht, darüber entscheidet vornehmlich der Bericht des Kassirers. Daß aber das Theater mit seinen reichen Mitteln einen edleren Zweck verfolgen könne und solle, als die Befriedigung der niederen Sinnlichkeit, möchte man dafür auch die vornehmsten Namen ersinnen, ist einestheils schon so oft gesagt worden, und versteht sich anderentheils so sehr von selbst, daß es hier nicht erst wiederholt zu werden braucht. Bis jetzt scheint das Theater die Stelle immer noch nicht gefunden zu haben, die ihm, neben Kirche und Schule, als einer dritten Bildungsanstalt geziemt; vielleicht, daß die nachfolgende Darstellung der Entwickelungsgeschichte des Theaters in seinem Verhältniß zur Kirche dazu beiträgt, die Auffindung des einzuschlagenden Weges zu erleichtern. Denn wenn es gewiß ist, daß die Weltlust, gleich einem reichbegabten genialen Kinde, sich selbst und seinen eigenen Launen überlassen, fast unvermeidlich der Gefahr eines tiefen Verderbens ausgesetzt ist, während sie, verständig geleitet, Großes und Herrliches zu leisten vermag, so liegt schon hierin ein Grund, sich ihrer, die sich doch im Menschen nie ganz unterdrücken läßt, auf das Sorgsamste anzunehmen, damit sie weder dem Sinn für das Heilige gefährlich werde, noch auch, indem sie gewaltsam zurückgedrängt wird, den Menschen in einen sehr bedenklichen Zwiespalt mit sich selbst bringe.

I.

Die Feier der Dionysien.

Unter den Festen, die von den Griechen dem Dionysos oder Bacchus zu Ehren gefeiert wurden, sind vornehmlich die großen und kleinen Dionysien, die städtischen und ländlichen, die Anthesterien und Lenäen dem Namen nach allgemein bekannt. Fast jedes Lehrbuch der Literaturgeschichte aus früherer Zeit nennt, sobald von dem Ursprung der dramatischen Poesie bei den Griechen die Rede ist, diese Namen. Aber eine befriedigende Erklärung über das gegenseitige Verhältniß dieser verschiedenen Feste sucht man in der Regel vergebens. Die kurzen Notizen, wie man sie in dergleichen Büchern gewöhnlich findet, sind wenig geeignet, uns eine klare Einsicht in die Griechische Dionysienfeier zu verschaffen, und die sorgfältigen Untersuchungen der Archäologen haben meist ganz verschiedene Resultate zur Folge gehabt.

Während es nämlich die herkömmliche Meinung ist, daß man unter den kleinen Dionysien die ländlichen (*τὰ κατ' ἀγρούς Διονύσια*) und unter den großen die städtischen (*τὰ ἀστικά*) zu verstehen habe, unterschied St. Croix zwar auch kleine und große Dionysien; aber unter den letzteren wollte er nur die großen, dreijährigen d. h. die wilden Böotischen Trieteriden, besonders am Berge Cithäron gefeiert, verstanden wissen; die verschiedenen, alljährlich wiederkehrenden Dionysosfeste rechnete er allesammt zu den kleinen.

Freret dagegen glaubte, ganz abgesehen von jenen Trieteriden, vier verschiedene Dionysien unterscheiden zu müssen, die er in einer Abhandlung im XXIII. Band der Lettres de l'Academie des Jnscriptions folgendermaßen aufzählt:

1. Die großen städtischen Dionysien oder Anthesterien, gefeiert im Monat Anthesterion (der nach unserem Kalender der Zeit vom 18. Jan. bis 16. Febr. entspricht).
2. Die kleinen städtischen, im Monat Elaphebolion (16. Febr. bis 17. März).
3. Die kleinen ländlichen, im Monat Poseideon (20. Nov. bis 19. Decemb.)
4. Die Lenäen, bald nach der jedesmaligen Weinlese gefeiert, ein Fest, das seinen Namen von den „Keltern," einem Ort zu Athen, erhalten habe, wo es begangen worden sei, (ἐν τοῖς Ληνοῖς).

Ruhnken wollte nur dreierlei Dionysien unterschieden wissen:
1. Die ländlichen, gegen Ende des Herbstes, im Monat Poseideon gefeiert.
2. Die städtischen, im Monat Elaphebolion.
3. Die Anthesterien oder Lenäen, im Monat Anthesterion.

In gleicher Weise erklärt auch Creuzer die Anthesterien und Lenäen für ein und dasselbe Fest, während Meursius die Lenäen als ein Herbstfest von den im Frühling gefeierten Anthesterien unterscheiden zu müssen glaubte.

Ebenso sind nach Boeckh die Lenäen ein von den Anthesterien verschiedenes Fest, das man jedoch auch nicht mit den ländlichen Herbst-Dionysien verwechseln dürfe. Denn wären sie auch ursprünglich eben nur ein ländliches Ernte- und Kelterfest gewesen, so seien sie doch später ein durchaus städtisches Fest geworden, das man zu Athen im Monat Gamelion (19. Decemb. bis 18. Jan.) gefeiert habe, und an welchem Komödien und Tragödien zur Aufführung gekommen seien, während an den Anthesterien in dramatischer Beziehung nur Theaterproben stattgefunden hätten oder vielleicht Komödien aufgeführt worden wären.

Jede dieser verschiedenen Ansichten empfiehlt sich uns von vorn herein durch den Namen und die Autorität ihres Vertreters. Und doch — wohin würden wir kommen, wenn wir, um keine zurückzuweisen, sie alle so viel als möglich in Harmonie zu bringen suchten? Wir hätten alsdann:
1. Die städtischen Lenäen im Monat Gamelion (nach Boeckh).
2. Die Anthesterien oder großen städtischen Dionysien (nach Freret) oder Lenäen (nach Ruhnken und Creuzer) im Monat Anthesterion.

3. Die städtischen Dionysien oder, wie Freret genauer angiebt, die kleinen städtischen, im Monat Elaphebolion.
4. Die ländlichen Dionysien im Monat Poseideon.
5. Die Lenäen, nach der Weinlese.

Offenbar ist das zu viel, und wie groß man sich auch die Fröhlichkeit des griechischen Volkes denken mag, — daß es in drei unmittelbar auf einander folgenden Monaten (Gamelion, Anthesterion und Elaphebolion) drei einander durchaus ähnliche Bacchusfeste gefeiert haben sollte, wird Niemand so leicht wahrscheinlich finden. Der Versuch, die verschiedenen Ansichten der genannten Alterthumsforscher auf solche Weise in Harmonie zu bringen, muß also aufgegeben werden. Indeß stimmen doch darin wenigstens Alle überein, daß theils im Herbst, theils im Frühling Dionysien gefeiert wurden, und das sei uns fürs Erste genug.

Ueber den Zweck und die Bedeutung der Herbst-Dionysien kann Niemand zweifelhaft sein. Denn war Dionysos nach der gewöhnlichen Meinung der Gott des Weines, so mußte die Feier des fröhlichen Weinlese- und Kelterfestes, wie es in Weinländern noch heutzutage überall begangen wird, vornehmlich ihm gelten, und ist der Name „Lenäen“ (τὰ Λήναια) von ληνός, die Kelter, abzuleiten, so wird man sich auch das Lenäenfest zunächst nur als ein fröhliches Winzer- und Kelterfest zu denken haben.

Halten wir uns ebenso auch bei den Anthesterien zunächst an den Namen — Ἀνθεστήρια, von ἄνθος, Keim, Blüthe, Blume — so muß, wenn anders der Name zu dem Fest paßte, das in dem Keimen und Knospen der Bäume und in dem Hervorsprießen der jungen Saaten um die Frühlingszeit sich kund gebende, neu erwachte Leben in der Natur Gegenstand der Anthesterienfeier gewesen sein. Dem entsprach auch vollkommen die Art und Weise, wie man das Fest in älterer Zeit beging. Vierzehn ehrbare, verheirathete Frauen (γεραιραί) zogen, eine ehrwürdige Priesterkönigin *) an der Spitze, in feierlicher Procession, jede einen

*) Sie hatte den Beinamen βασίλισσα, weil sie die Frau des zweiten Archonten oder βασιλεὺς war, dem die Cultusangelegenheiten oblagen. In ganz ähnlicher Weise, wie die Athener, hatten auch die Römer, wie verhaßt ihnen sonst immer in den Zeiten der Republik der Name „König“ sein mochte, für den Cultus ihren rex sacrorum oder rex sacrificulus.

Korb mit den Erstlingsfrüchten des Frühlings tragend, die dem Gott zum Opfer dargebracht wurden, dem Tempel zu, der sonst das ganze Jahr hindurch geschlossen war und nur an diesem Tage — dem 12. Anthesterion (30. Januar, nach unserer Rechnung) — offen stand, und während des ganzen Festtages herrschte überall feierliche Stille. — Demgemäß scheinen die Anthesterien ein streng religiöses Frühlingsfest gewesen zu sein, und die Feier eines solchen kann Niemanden befremden. Aber wie kam man darauf, ein so ernstes Fest gerade dem Gott des Weines und der rauschenden Lustbarkeit zu Ehren zu feiern?

Auf der anderen Seite ist es von der Feier der Frühlings-Dionysien in späterer Zeit allerdings bekannt, daß sie den Charakter einer wilden und ausgelassenen Fröhlichkeit hatte. An dem ersten Tage nämlich fand die Eröffnung der Weinfässer (*Πιθοιγία*) statt, an dem zweiten das Kosten des neuen Weines (*Χόες*, von *χόα*, Trinkgeschirr) und an dem dritten die gegenseitige Beschenkung mit blühenden Topfgewächsen (*Χύτροι*). — Ein solches Fest paßt nun zwar für den fröhlichen Gott der Trinkgelage ganz gut; aber wie läßt es sich mit jener ehrwürdigen Anthesterienfeier in Einklang bringen? und wenn dieses fröhliche Frühlingsfest mit vollem Recht den Namen „Dionysien" hat, wie können die so ganz verschiedenen Anthesterien auch diesen Namen gehabt haben?

Am leichtesten wäre die Schwierigkeit damit beseitigt, wenn man sagte: Es seien zwei ganz verschiedene Feste gewesen, ein lustiges, das nach dem Gott Dionysos den Namen „Dionysien" gehabt habe, und ein ernstes Frühlings- und Blumenfest, das von dem Gegenstand seiner Feier „Anthesterien" genannt worden sei. Hierbei aber tritt uns sofort das Zeugniß einer der gewichtigsten Autoritäten des Alterthums entgegen, welches die Anthesterien der älteren und die Dionysien der späteren Zeit auf gleiche Weise dem Dionysos zueignet. Thucydides nämlich bemerkt in einer Stelle*), wo er die vier ältesten Tempel in Athen namhaft macht

---

*) Thucyd. II. 15. *Τὰ γὰρ ἱερὰ ἐν αὐτῇ τῇ ἀκροπόλει καὶ τῶν ἄλλων θεῶν ἐστὶ, καὶ τὰ ἔξω πρὸς τοῦτο τὸ μέρος τῆς πόλεως μᾶλλον ἵδρυται, τό, τε τοῦ Διὸς τοῦ Ὀλυμπίου καὶ τὸ Πύθιον καὶ τὸ τῆς Γῆς καὶ τό ἐν Λίμναις Διονύσου, ᾧ τὰ ἀρχαιότερα Διονύσια τῇ δωδεκάτῃ ποιεῖται ἐν μηνὶ Ἀνθεστηριῶνι. ὥςπερ καὶ οἱ ἀπ' Ἀθηναίων Ἴωνες ἔτι καὶ νῦν νομίζουσιν.*

— den Tempel des Olympischen Zeus, des Pythischen Apollo, der Demeter und des Limnäischen Dionysos — daß diesem letzteren die „älteren Dionysien" am zwölften Tage des Monats Anthesterion gefeiert worden seien. — Da nun, wie schon der Name beweist, in eben diesem Monat auch die Anthesterien gefeiert wurden, so leuchtet ein, daß diese und die älteren Dionysien des Thucydides ein und dasselbe Fest waren.

Wie kam also ein so lustiger Gott in der älteren Zeit zu einer so ernsten Feier? oder wie konnte diese, wenn sie die wahre und angemessene war, späterhin zu einer so ungezügelten Carnevalslust ausarten? — Beide Fragen lassen sich nur dann beantworten, wenn man den Cultus des Dionysos seinem Wesen und seiner Bedeutung nach etwas genauer betrachtet.

Einen Fingerzeig, daß man bei diesem Namen nicht bloß an den lärmenden und ausgelassen lustigen Weingott zu denken hat, giebt schon Thucydides in der angeführten Stelle. Denn wenn er neben den Tempeln des Zeus, des Apollo und der Demeter auch den des Dionysos nennt, so geht daraus hervor, daß dieser letztere eben so, wie die drei anderen, zu den vorzugsweise verehrten Göttern gehörte. Aber schwerlich würde er neben der ehrwürdigen Demeter oder Mutter Erde seinen Platz erhalten haben, wenn er nur der weinselige Zechergott gewesen wäre.

Dazu kommt der bedeutsame Name. Hermann*) zwar leitete diesen von *διά*, einer dem Wort *ὄνυξ* zum Grunde liegenden Wurzel und dem Verbum *νύσσω* ab, und *Διόνυσος* oder *Διώνυσος*, wie dieser Ableitung zufolge eigentlich geschrieben werden müßte, wäre demnach so viel, als „exculcatus," der mit den Füßen ausgetretene Wein. Aber dieser Etymologie wird man kaum etwas anderes nachrühmen können, als daß sie ungemein künstlich ist. Ihr auf dem Gebiet der Wahrscheinlichkeit einen Platz einräumen, hieße in der That die Grenzen dieses Gebietes bis zur Ungebühr ausdehnen.

Nach einer Notiz in dem Etymologicum Magnum (p. 259, 28) kam neben *Διόνυσος* auch *Δεύνυσος* vor, was entweder als die ionische Form von *Δεόνυσος* angesehen, oder von dem Indischen *Δεῦνος*, der König oder Gott (von Nysa) abgeleitet werden könne.

---

*) Vgl. Hermann. De Myth. XXI. (Opusc. II. p. 290.)

Diese Etymologie hat allerdings in den Augen einer auch jetzt noch ziemlich bedeutenden Anzahl von Philologen den großen Fehler, daß sie den Dionysos zum Ausländer macht, und Hermann ließ ihn eben darum lieber mit Füßen getreten werden. Gleichwohl aber hat sie unter allen die größte Wahrscheinlichkeit. Denn auch Sicklers*) „Dajan-Esus" (דין־עזוז, von דין, Richter, Rächer, und עזוז, die Kraft, oder עזוז, der Mächtige) scheint mehr Product des etymologisirenden Scharfsinns, als unbefangener historischer Forschung zu sein, da der Griechische Dionysos „die Recht verschaffende, helfende, richtende und vergeltende Macht" in keiner Weise mehr repräsentirt, als dies auch von anderen Göttern gilt, und dergleichen Composita im Semitischen einer ziemlich späten Zeit angehören, in welcher der Name „Dionysos" den Griechen bereits längst bekannt und geläufig war. — Läßt man aber dem Dionysos, wie es allerdings das Gerathenste ist, die Bedeutung „der Gott von Nysa," so frägt sich vor allen Dingen, welcher Ort damit gemeint sei. Der Mythus bezeichnete mit diesem Namen das Thal, in welchem der Sohn Jupiters und der Semele von den Nymphen erzogen wurde. Aber wo lag dieses?

Voß suchte und fand es zu seiner großen Freude — denn über die Grenzen Griechenlands weiter hinauszugehen, hätte ihm sein Philhellenismus kaum erlaubt — an den südlichen Abhängen des Gebirges Pangäus bei den Thracischen Edonen. Hier war es seiner Meinung nach, wo man sich zuerst mit der Cultur der wilden Waldrebe beschäftigte und den Wein keltern lernte; von hier aus sei Böotien bevölkert und der Weinbau weiterhin in die südlicheren Gegenden verpflanzt worden.

Wenn aber der Ort so nahe lag, warum suchten ihn die Griechischen Mythographen in so weiter Ferne, und zwar, jemehr sich ihre Länderkunde erweiterte, desto tiefer im Osten von Asien? Immer ist es ein fern gelegener, Asiatischer Ort**), zunächst in

---

*) Vgl. Cadmus CII. ff.

**) Schon in dem einen Homerischen Hymnus an Dionysos (Hom. Hymn. V. 9 f.) heißt es:

Ἔστι δέ τις Νύσῃ, ὕπατον ὄρος, ἀνθέον ὕλῃ,
τηλοῦ Φοινίκης, σχεδὸν Αἰγύπτοιο ῥοάων.

Lydien am Tmolus, später in Arabien, seit Alexander d. Gr. in Indien, und nach dem Bericht des Curtius *) fand man in der That hier am Fuß des Berges Meru ein Nysa, wo ein vortrefflicher Wein wuchs. Beachtenswerth ist außerdem in dieser Stelle die Bemerkung, daß der Berg Meru die eigentliche Veranlassung zur Erfindung der Fabel gewesen sei, nach welcher Jupiter die noch unzeitige Geburt in seinen Schenkel verschlossen habe. — Bekanntlich erbat sich, der Bacchussage zufolge, Semele, nachdem Jupiter ihr mit dem feierlichsten Eide die Gewährung des Erbetenen hatte versprechen müssen, daß er sich ihr im vollen Glanz seiner Götterherrlichkeit zeigen sollte, und die Erscheinung des Göttervaters in seiner ganzen Majestät kostete ihr das Leben. Um nun wenigstens das Kind zu retten, nahm Jupiter dasselbe und verschloß es bis zur Zeit der Geburt in seiner Hüfte, wovon Dionysos den Beinamen *Μηρογένης*, der Hüftengeborene, erhielt.

Hemsterhuis **) erinnerte hierbei an die Orientalische Redensart „aus den Lenden Jemandes entsprungen sein," wie sie 2. Mos. 1, 5. („Alle Seelen, die aus den Lenden Jakobs gekommen waren") 1. Mos. 46, 26; Richt. 8, 30. und anderwärts häufig vorkommt. — Andere hielten das *Μηρογένης* für die ionische Form von *μαρογένης* (von *μάρω*, brennen; *μαῖρα*, das Hundsgestirn) und da der Wein zu seiner Reife allerdings der Hitze bedarf, so hätte er wohl „Sohn der Hitze" genannt werden können. Um aber von diesem zu einem „Sohn der Lenden" zu kommen, müßte man annehmen, daß die Griechen die ionische Form *μηρογένης* selbst nicht mehr verstanden hätten, was in einem Falle, wo das richtige Verständniß so nahe lag, schwer zu glauben ist.

Am wahrscheinlichsten bleibt daher immer die von Curtius angedeutete Erklärung, nach welcher *Μηρογένης* so viel ist, als „der in Meru Geborene oder von daher Gekommene." Hierbei hat die irrthümliche Deutung des Wortes nichts Befremdendes; es war vielmehr ziemlich natürlich, wenn die Griechen eher an das ihnen geläufige *μηρὸς* (Lende), als an den Berg Meru in dem fernen Indien dachten.

---

*) Curtius VIII, 10. (Urbs Nysa) sita est sub radicibus montis, quem Meron incolae appellant: inde Graeci mentiendi traxere licentiam, Jovis femine Liberum patrem celatum esse.

**) Hemsterhus. ad Luc. I. p. 228.

Zudem weisen auch noch andere Umstände auf den Orientalischen Ursprung des Gottes hin. In Betreff des Nysa bemerkt Langlès*): Der Gott Siwa heiße bei den Hindu auch Dewanisi („Gott von Nisa oder Gott der Nacht," von nisâ, die Nacht). Da nämlich die Sonne aus dem Schoß der Nacht hervorgehe, so sei ihnen der Sonnengott Siwa als Sohn der Nacht erschienen. Erwägt man außerdem die nahe Verwandtschaft des Griechischen *Δῖος* mit dem Indischen Dewa und den Umstand, daß nach dem oben angeführten Zeugniß des Etymol. M. neben *Διόνυσος* auch die Form *Δεύνυσος* vorkam, so wird es der ganzen Hartnäckigkeit einer befangenen Gräcomanie bedürfen, um zu leugnen, daß der Griechische „Dionysos" Orientalischen Ursprungs und mit dem Indischen „Dewanisi" nahe verwandt ist. Denn auch die Geschichte seines Cultus führt uns, je weiter wir sie rückwärts bis zum Ursprung desselben verfolgen, immer tiefer in den Orient.

Schon die Sage, welche den Dionysos von dem „Phönicier" Kadmus abstammen läßt — denn Semele soll eine Tochter des Kadmus und der Harmonia gewesen sein — deutet auf eine Orientalische Herkunft hin, und damit stimmt es sehr wohl überein, wenn Herodot**) berichtet, die Pelasger hätten den Namen dieses Gottes später, als den der übrigen Götter kennen gelernt.

Noch deutlicher giebt sich der ausländische, Orientalische Ursprung, in der Sage von dem großen Triumphzuge des Bacchus kund. Nachdem er nämlich in Nysa's Thälern das Keltern der Trauben erfunden hatte, durchzog er, wie es heißt, die ganze damals bekannte Erde und breitete mit seiner wohlthätigen Erfindung zugleich seine Verehrung aus. Thronend auf einem von Löwen, Panthern oder Tigern gezogenen Wagen und begleitet von einem großen Gefolge von Männern und Weibern, Satyrn und Mänaden, kam er von Indien her nach Vorderasien, Syrien, Phönicien, Aegypten, und von da oder über Kleinasien nach Europa, und zwar hier von Thracien über Böotien in das südliche Griechen-

---

*) Langlès Recherches Asiat. I. p. 278 f.

**) Herodot. II. 52. *Ἔπειτεν δὲ χρόνου πολλοῦ διεξελθόντος, ἐπύθοντο (οἱ Πελασγοὶ) ἐκ τῆς Αἰγύπτου ἀπικόμενα τὰ οὐνόματα τῶν θεῶν τῶν ἄλλων, Διονύσου δὲ ὕστερον πολλῷ ἐπύθοντο*; vgl. auch Herod. II, 145. wo es heißt: *Ἐν Ἕλλησι μέν νυν νεώτατοι τῶν θεῶν νομίζονται εἶναι Ἡρακλῆς τε καὶ Διόνυσος καὶ Πᾶν.*

land und westlich nach Italien. Und überall, wo der festliche Zug durchkam, hallten Berg und Thal wieder von dem Jauchzen der mit Weinlaub und Epheu bekränzten, die Thyrsusstäbe schwingenden und laut jubelnden Menge, von dem hellen Ton der phrygischen Flöten und dem betäubenden Getöse der Schellen und Handpauken.

Suchen wir zu diesen tumultuarischen Aufzügen, welche auch in der späteren Zeit fortdauernd das charakteristische Merkmal der Bacchanalien blieben*), eine Parallele in den Cultusformen anderer Völker, so bietet sich uns als das Aehnlichste der Cultus des Phrygischen „Sabos“ oder „Sabazios“ dar, dessen Namen die Griechen von *σαβάζω*, frohlocken, ableiten. Doch dürfte wohl eher umgekehrt das Verbum von dem Namen des Gottes abgeleitet sein.

Bochart erinnerte an das hebräische סָבָא, trinken, wovon סֹבֶא, der Wein (Jesaj. 1, 22) und סָבִיא, der Zecher, der Berauschte (Nahum 1, 10), was allerdings den „Weingott“ sehr passend bezeichnen würde. — Andere dachten, mit Hinweisung auf den „Jehovah Zebaoth,“ an das Sternenheer des Himmels, צְבָא-הַשָּׁמַיִם, und fanden in dem Beinamen, *Μηνοτύραννος* (Beherrscher der Mondsphäre), welchen Bacchus als Sonnengott hatte, eine Parallele zu dem Phrygischen Sabos, den man sich gleichfalls als Beherrscher des Sternenhimmels zu denken habe**); v. Bohlen (Altes Indien S. 148) dagegen sah in den Namen Sabos und Sabatheos nichts weiter, als Modificationen des

*) Lucretius (de rer. natur. IV. v. 584. ff.) schildert die Bacchusfeier in folgender Weise:

Haec loca capripedes Satyros Nymphasque tenere
Finitimi fingunt, et Faunos esse loquuntur,
Quorum noctivago strepitu ludoque jocanti
Adfirmant volgo taciturna silentia rumpi
Chordarumque sonos fieri dulcesque querelas
Tibia, quas fundit digitis pulsata canentum.

**) Sickler erklärte „Sabos“ durch שֹׂבַע-עֹז „die Alles sättigende und erfüllende Kraft der Religion (von שָׂבַע, sättigen) — eine Ableitung, bei der Niemand die etymologisirende Künstelei verkennen wird.

Indischen Siwas und Siwa-Dewas, und leitete von eben daher auch das Griechische σέβομαι, verehren, ab, so daß Sabos nur überhaupt den zu verehrenden Gott bezeichne.

In ähnlicher Weise wird auch der Name „Bacchus" bald aus der einen, bald aus der anderen Sprache erklärt. Diejenigen, welche auch hier vorzugsweise an das Indische denken, deuten auf den Beinamen des Gottes Siwa „Vagis" oder Bagis hin (vgl. bhaga, das Glück, die Erhabenheit), wovon auch der heilige Stier der Aegyptier Bakis geheißen haben soll.

Andere erinnern an das Hebräische בָּכָה, weinen, wehklagen, und denken dabei an die Wehklagen um den Adonis, der ganz einerlei mit jenem sei.*)

Schwenk dagegen meint in seinen „Andeutungen" S. 144 ἄχω heiße „Ach! sagen," ἰάχω aber: Jach! rufen, jauchzen, und hiervon habe der mit lärmendem Jubel gefeierte Gott den Namen „Jakchos" oder „Bakchos." Creuzer endlich entscheidet sich in seiner „Symbolik" (III. S. 126) für die Ableitung von βάζω, laut weissagen, und erinnert daran, daß auch bei Herodot**) die Wahrsager Bakides genannt seien.

Fassen wir, da weder der Name „Bakchos" wegen der verschiedenen Erklärungen, die bei ihm möglich sind, noch der allgemeinere Name „Dionysos" uns die gewünschte nähere Auskunft über ihn giebt, seinen Cultus näher ins Auge, so sind es zunächst die Mysterien des Phrygischen Sabos, die uns einen tieferen Blick in das Wesen und die Bedeutung desselben thun lassen. Bei ihrer Feier kam nämlich folgender, von Bochart sehr glücklich aus dem Hebräischen erklärte Wechselgesang vor:

Chor der Eingeweihten.

Εὐοῖ Σαβοῖ (אָבִאִי־שָׂבָעִי) Mein Vater (Ernährer).

---

*) Sickler nimmt auch hier wieder ein Compositum mit עֹז, die Kraft, an, und erklärt „Bakchos" für einerlei mit בְּקָה־עֹז (von בָּקָה) „die öffnende und sehen machende Kraft," d. h. die Religion, insofern diese dem Menschen Augen und Herz öffnet.

**) Herod. VIII., 20. Οἱ γὰρ Εὐβοέες, παραχρησάμενοι τὸν Βάκιδος χρησμὸν, ὡς οὐδὲν λέγοντα — und bald darauf Βάκιδι γὰρ ὧδε ἔχει ὁ χρησμός.

Chor der Priester.

Ὕης! (הִיא-אֵשׁ) Er ist das Licht (Feuer)!

Chor der Eingeweihten.

Ἄττης! (אַתָּה-אֵשׁ) Du bist das Feuer.

Chor der Priester.

Ὕης! Er ist das Feuer.

Chor der Eingeweihten.

Ἄττης! Du bist das Feuer.

In dieser Weise mag wohl das wechselseitige „Hyes" und „Attes" geraume Zeit fortgedauert haben, bis mit dem „Evoe Saboe" wieder von neuem begonnen wurde. Denn Orientalische Völker, wie die Phrygier, waren und sind noch heutzutage in der stundenlangen Wiederholung einer einfachen religiösen Formel unermüdlich. Die hier vorkommenden Ausdrücke lassen aber kaum einen Zweifel, daß wir bei dem Sabos an den Asiatischen Feuerdienst zu denken haben, bei welchem man in der Sonne das Symbol oder die Verkörperung des Göttlichen, und in dem von ihr ausstrahlenden Licht, wie in der dadurch verbreiteten Wärme die Grundelemente alles Lebens erkannte. In dieser Beziehung ist es nun beachtenswerth, daß auch bei den Griechen die Fackeln und Fackelzüge in der mystischen Dionysienfeier eine Hauptsache waren.

Der Aufnahme in diese Mysterien ging nämlich eine dreifache symbolische Reinigung — durch Luft, Wasser und Feuer — voran. Die Aufzunehmenden wurden zuerst in der mystischen Wanne des Bacchus (λίκνον, bei Virgil „mystica vannus Jacchi") in der Luft hin und hergeschaukelt, so ungefähr, wie man das Getreide durch Worfeln zu reinigen pflegte. Dann folgte die Lustration durch Wasser, und darauf die Reinigung durch Feuer, bei welcher Fackeln geschwungen wurden, wie denn überhaupt der Daduchos oder Fackelträger, als Anführer der nächtlichen Processionen eine Hauptrolle spielte. Er war es, der mit der Fackel in der Hand die Gemeine zur Anstimmung des Hymnus

„Sohn der Semele, Jakchos, Reichthumspender"*)

---

*) Vgl. Schol. ad Aristoph. Ran. v. 329 ff. Bei Aristophanes singt nach Droysen's Uebersetzung der Chor der Mysten oder Eingeweihten in der eben erwähnten Stelle:

aufforderte, und schon diese Anrede beweist, daß auch die Griechen, wenigstens in den Mysterien, sich ihn als den die ganze Natur durchdringenden und stets neue Lebenskraft ausströmenden Gott alles Wachsthums und Gedeihens, als das befruchtende Princip dachten, durch welches die Natur zur Natura naturans wird. In dieser Beziehung war ihm der Feigenbaum *) heilig, weshalb auch der in einer Kiste sorgfältig verwahrte, uralte Phallus in dem Tempel des Dionysos von solchem Holz war; und für die Eingeweihten hatte er nicht nur als Symbol der Fruchtbarkeit der Erde Bedeutung, sondern als Sinnbild einer stets sich erneuenden und nie verlöschenden Lebenskraft wurde er späterhin auch Symbol der Unsterblichkeit, der Wiederbelebung nach dem Tode und der Seelenwanderung.

Man könnte geneigt sein, Vorstellungen, wie die zuletzt erwähnten, aus einem Einfluß Aegyptens auf den Griechischen Dionysoscultus zu erklären, und bei den Orphikern der späteren Zeit, die sich ganz dem Gottesdienst des Bacchus widmeten, jenes Chthonischen oder unterirdischen Dionysos-Zagreus, in welchem nicht nur die seligste Lust, sondern auch die tiefste Weh-

---

„Laß aufflammen den Lichtschein, in der Hand schwingend die Fackel,
Jakchos, o Jakchos,
Stern des Lichts,
Der du Tag bringst zu den Nachtweihn!
Und vom Glanz erglüht die Wiese,
Und den Greisen wird das Knie leicht,
Und sie schütteln ab das Leiden
Und die Alterslast,
Die vieljährige, jung heut
In der heiligen Festlust!
Mit der Fackel du leuchtend,
Du voran, Seliger, führe
Zu der duftblumigen Au
Die zum Tanz geschürzte Jugend —

eine Schilderung, welche von den nächtlichen Feierlichkeiten bei den Dionysien ein ziemlich genaues Bild giebt.

*) Denselben Begriff der Fruchtbarkeit verband man späterhin bekanntlich auch mit dem Gott Priapus, dessen Schnitzbild gleichfalls in der Regel von Feigenholz war; vgl. die drollige Geschichte von dem geborstenen Feigenholzbild dieses Gottes bei Horaz Sat. I, 8.

muth über das Elend des menschlichen Lebens seinen Ausdruck fand, mag derselbe auch wohl stattgefunden haben. Aber viel früher, und lange vor Homer waren Lieder im Gebrauch, deren trauriger und melancholischer Charakter sich nur dann begreifen läßt, wenn man an den Wechsel der Jahreszeiten denkt, dem sie ihr Entstehen verdankten. Zu diesen Klageliedern gehörte vor allen anderen der schon von Homer*) erwähnte Gesang Linos, der mit *Aἴ Λίνε* („Ach, Linus!“) begann und endete, wovon jeder sanftere Klagegesang den Namen „Ailinos“ erhielt. Dem Mythus zufolge war Linos ein Knabe von wunderbarer Schönheit, der, von göttlicher Herkunft, bei Hirten unter den Lämmern aufwuchs und von wüthenden Hunden zerfleischt wurde; und der Gesang selbst wird bei Homer von einem Knaben mit zarter Stimme zur Begleitung der Cither gesungen. Die Jünglinge und Jungfrauen aber, welche inzwischen — denn es ist gerade die Zeit der Weinlese — die Trauben in den Körben wegtragen, folgen seinem Liede, indem sie unter dem hellen Ruf „Ach, Linus“ in tanzartigem und taktmäßigem Schritt sich fortbewegen.

In ganz ähnlicher Weise sang man in Phrygien den „Lityerses“ beim Mähen des Kornes, in Tegea zur Zeit der größten Sommerhitze den Skephros, von welchem Pausanias (VIII. 53. 1) den Ausdruck „*Σκέφρον θρηνεῖν*“ gebraucht, und an den Küsten des Schwarzen Meeres bei den Mariandynern zu der dort üblichen Flöte, den „Bormos,“ den die Sage gleichfalls als einen schönen Knaben darstellt, welcher den Schnittern in der Sommerhitze Wasser holen will, aber beim Schöpfen von den Nymphen des Baches in die Tiefe hinabgezogen wird. Gleiches wird von dem Knaben Hylas berichtet, den man besonders im Lande der Bithynier betrauerte. Nahe verwandt sind endlich auch die Klagelieder um den getödteten Adonis, der vornehmlich dem Syrischen Cultus angehörte, und um Maneros, der als das einzige Kind des Königs geschildert wird, das in früher Ju-

---

*) Ilias XVIII, 569 ff.

Τοῖσι δ' ἐν μέσσοισι πάϊς φόρμιγγι λιγείῃ
ἱμερόεν κιθάριζε· Λίνον δ' ὑπὸ καλὸν ἄειδε
λεπταλέῃ φωνῇ· τοὶ δὲ ῥήσσοντες ἁμαρτῇ
μολπῇ τ' ἰΰγμῷ τε ποσὶ σκαίροντες ἕποντο.

gend sterben mußte, und dessen Tod besonders zu Pelusium in Aegypten durch Trauergesänge gefeiert wurde.*)

Schwerlich sind es nun wirkliche Personen, deren Tod eine so allgemeine Theilnahme erregte, und sollte die Sage auch hin und wieder ein historisches Factum zur Grundlage gehabt haben, so würden sich doch dergleichen Klagelieder nicht so lange erhalten haben, wenn nicht die Trauer um den, durch die Glut des Sommers gleichsam getödteten, reizenden Frühling und die Sehnsucht nach seiner Wiederkehr im nächsten Jahr darin ihren Ausdruck gefunden hätte. Jemehr die Schnitter im hohen Sommer beim Mähen des Tages Last und Hitze zu tragen hatten, und je näher die Zeit rückte, in welcher Wiesen und Felder wieder öde und kahl dastanden und die ganze Natur erstorben schien, desto natürlicher war es, daß sich eine gewisse Schwermuth der Gemüther bemächtigte, die sich in dem Trauern über den frühen Tod des Frühlings, des schönen, reizenden Knaben, Luft machte. Das Klagen um die Todten aber war vorzugsweise ein Geschäft der Weiber,**) und hieraus erklärt sich auch leicht, warum die Adonisfeier ein Weiberfest war.

Wurde nun der orientalische Cultus des Naturgottes auf den Dionysos übergetragen, so verstand es sich von selbst, daß nicht nur ihm dieselben Prädicate zukommen mußten, die der Naturgott bei den Kleinasiaten und Orientalen hatte, sondern daß auch seine Feier einen eigenthümlichen, von dem Cultus der übrigen Götter Griechenlands ziemlich abweichenden Charakter erhielt.

In Betreff der Prädicate kam ihm nun, wenn er mit dem Orientalischen Adonis identificirt wurde, zuvörderst das der ju-

*) Wegen der Aehnlichkeit der Manerossage mit dem, was von Linos erzählt wurde, trägt Herodot auch kein Bedenken, beide für identisch zu erklären; vgl. Herod. II, 79. *Ἔστι δὲ Αἰγυπτιστὶ ὁ Λίνος καλεύμενος Μανέρως. ἔφασαν δέ μιν Αἰγύπτιοι τοῦ πρώτου βασιλεύσαντος Αἰγύπτου παῖδα μουνογενέα γενέσθαι· ἀποθανόντα δ' αὐτὸν ἄνωρον θρήνοισιν ὑπ' Αἰγυπτίων τιμηθῆναι.*

**) Vgl. Ilias XXIV, 720 ff.

παρὰ δ' εἷσαν ἀοιδοὺς
θρήνων ἐξάρχους, οἵτε στονόεσσαν ἀοιδὴν
οἱ μὲν ἄρ' ἐθρήνεον, ἐπὶ δὲ στενάχοντο γυναῖκες,

und bald darauf folgt (v. 725—745) die Todtenklage der Andromache um den ihr entrissenen Gemahl, sodann (v. 748—759) die Klage der Hekabe, und auf diese (v. 762—775) die der Helena.

gendlichen Schönheit zu. Unter der Gestalt eines reizenden Knaben dachte man sich im Orient den im Frühling jugendlich frisch und anmuthsvoll erscheinenden, aber nur zu bald in der Hitze des Sommers dahinsterbenden Adonis, — in eben dieser Gestalt mußte daher auch Dionysos erscheinen. Insofern er aber auch, der Indischen Siwa-Lehre gemäß, nach welcher die sinnlich wahrnehmbare Natur durch einen Zeugungsprozeß entstanden war, indem der Eine Gott das zeugende, männliche und das empfangende, weibliche Princip in sich vereinigte, zu gleicher Zeit ebenso sehr die weibliche, wie die männliche Natur seines Wesens erkennen lassen mußte, konnte er nicht füglich anders dargestellt werden, als so, daß sich die jugendliche Kraft des Jünglings so viel als möglich mit den runden und weichen Formen mädchenhafter Zartheit verbanden, und auf diese androgynische Doppelgestalt deuten auch die Beinamen διφύης, δίμορφος und θηλύμορφος hin. Da er endlich auch mit dem Aegyptischen Osiris zusammentraf, der den Stier zum Symbol hatte, — sei es nun, daß die Aegyptier von dem Osiris-Stier dem Sternbild, in das die Sonne mit Frühlingsanfang eintritt, den Namen, oder umgekehrt, von dem Sternbild dem Osiris das Attribut des Stiers gaben — so darf es uns nicht befremden, wenn wir unter den Beinamen des Dionysos auch den „der Stiergestaltete“ (Ταυρόμορφος) und ihm selbst auf älteren Bildsäulen Stierhörner beigelegt finden, welche die Künstler der späteren Zeit allerdings so viel als möglich unter das Lockenhaar und die Stirnbinde zu verstecken suchten. Ebenso wenig werden wir uns darüber wundern dürfen, daß die Frauen in Elis an den Frühlings-Dionysien den Gesang anstimmten:

„Hehrer Stier, heiliger Stier!
Komm, o Held Dionysos,
Zu deinem heiligen Tempel!“

Aus dem auf Dionysos übergetragenen Begriff des Natur- oder Frühlingsgottes erklärt sich ferner auch der Beiname „der Befreier,“ womit man zunächst wohl nur ausdrücken wollte, daß er es sei, der die Erde wiederum von den Fesseln des Winters freigemacht habe, welche Vorstellung auch dem Römischen Liber zum Grunde liegt; und daß man bei ihm vorzugsweise an das zeugende, männliche Princip dachte, geht aus dem Beinamen „Vater“ hervor, wodurch der „Vater Liber“ als der genau entsprechende Gegensatz zur „Mutter Erde“ bezeichnet wurde. Bei „Bacchus“ dagegen scheint man mehr an den lärmenden

und ausgelassenen Weingott gedacht zu haben. Daher wurde auch in Rom zwischen den wilden Bacchanalien, bei denen sich mit einer finsteren orientalischen Mystik die zügelloseste Ausgelassenheit und Schamlosigkeit verband, und den ehrbaren Liberalien, die dem, nach Creuzer's Ansicht von Samothrace nach Italien verpflanzten Frühlingsgott galten, ein strenger Unterschied gemacht. Jene wollten dem Römischen Senat nie sonderlich gefallen, und mehr als einmal erließ er ausdrückliche Verbote gegen sie. Diese dagegen, die Liberalien, die man am 17. März feierte, waren und blieben fortdauernd ein in hohem Ansehen stehendes Fest, das besonders dadurch Wichtigkeit erhielt, weil an ihm der mannbar gewordene Sohn als liber die toga libera erhielt*) und die mannbar gewordene Tochter als libera feierlich eingeweiht wurde.

Ganz dieselbe Bewandtniß, wie mit dem Liber der Römer, hatte es mit dem Löbesius der Sabiner, der nach Plutarch (Quaest. Rom. 104) seinen Namen von dem mild sich ergießenden Frühregen hat (ὅτι τὴν λοιβὴν παρέσχεν).

Auch hier also ist es der, mit dem Beginn des Frühlings seine Schöpferkraft offenbarende Naturgott, auf den uns der Name hinweist, und Löbesius bezeichnet somit denselben Gottesbegriff, der durch Siwa, Osiris, Adonis, Dionysos und Liber repräsentirt wird. Hieraus erklärt sich auch das nahe Verhältniß, in welchem man sich Dionysos zur Demeter dachte. Daher ruft Varro beim Beginn seines Werkes über den Landbau neben dem Sol und der Luna zugleich den Liber und die Ceres an, und ebenso heißt es bei Virgil in seinen, denselben Gegenstand behandelnden Georgicis bald im Anfang

Vos, o clarissima mundi
Lumina, labentum coelo quae ducitis annum,
Liber et alma Ceres.

*) Ueber den Grund, warum dies gerade an diesem Feste geschah, vgl. man unter andern auch die Vermuthungen des Ovid (Fast. III. v. 771. ff.)

Restat, ut inveniam, quare toga libera detur
Lucifero pueris, candide Bacche, tuo.
Sive, quod ipse puer semper juvenisque videris
Et media est aetas inter utrumque tibi.
Seu, quia tu pater es, patres, sua pignora, natos
Commendant curae nominibusque tuis.
Sive, quod es Liber, vestis quoque libera per te
Sumitur, et vitae liberioris iter.

Allerdings müßte Dionysos, als androgynischer d. h. das männliche und weibliche Princip in der Einheit seines Wesens vereinigender Gott gedacht, den Cultus der Demeter eigentlich ausgeschlossen haben. Dieser stand jedoch von uralten Zeiten her zu fest, als daß er sich durch irgend welche religiöse Vorstellungen eines späteren Zeitalters hätte verdrängen lassen. Homer kennt ihn; aber eine ehrfurchtsvolle Scheu vor der hehren, heiligen Götin hält ihn zurück, sie in den Kreis der Olympischen Götter handelnd einzuführen; in stiller Majestät bleibt sie vielmehr für sich allein, zu ehrwürdig und zu erhaben, um an den mannigfachen Zwistigkeiten jener anderen Götter theilzunehmen. Dagegen ist sie mit ihrer Tochter Kora oder Persephone, die sie, dem Mythus zufolge, jeden Herbst mit tiefem Schmerz sich entrissen, und jeden Frühling mit unaussprechlicher Freude sich wiedergegeben sieht, der Gegenstand jener feierlichen Mysterien, wie sie vorzugsweise zu Eleusis gefeiert wurden, und von denen Pindar*) mit Recht sagen konnte: „Selig, wer sie geschaut und dann unter die hohle Erde hinabsteigt; er kennt des Lebens Ende und kennt den von Gott gegebenen Anfang.“ Denn die Rückkehr der Persephone aus dem düsteren Todtenreich zum Licht des Lebens mußte natürlich auch bei dem Menschen die Hoffnung einer Palingenesie und Lebenserneuerung erwecken.

Zu diesen Chthonischen Gottheiten, deren Cultus sich fast ausschließlich auf ein Leben nach dem Tode in einem besseren Jenseits bezog, gehörte nun auch Dionysos, auf den die seiner Verehrung sich widmenden Orphiker ihre Hoffnung einer Läuterung der Seelen und ihrer Befreiung aus dem dunklen Schattenreich gründeten. Daher bestand ihr bacchisches Leben (βακχεύειν) nicht in jenem gewöhnlichen, tumultuarischen Herumschwärmen voll ausgelassener Lustigkeit, sondern in einem ascetischen Streben nach Reinheit und Unbeflecktheit des Wandels**), und darum trugen sie auch weiße leinene Gewänder, wie die Orientalischen und Aegyptischen Priester und genossen kein Fleisch mehr, sondern nur Vegetabilien. Bei solchen Ansichten und Hoffnungen erhielt natürlich auch der Beiname „Befreier“ eine tiefere Bedeutung. Er

---

*) Thren. fragm. VIII. bei Boeckh.

**) Ebenso mußten auch, nach dem Zeugniß des Demosthenes (contra Neaer. p. 1371. ed. Reisk.) die vierzehn Jungfrauen, die in der

kam dem Dionysos nicht bloß insofern zu, als er der Frühlingsgott war, der die bis dahin gleichsam gefesselte Mutter Erde befreit, daß sie aufs neue ihre mannigfachen Gaben den Menschenkindern darbieten kann, sondern auch insofern, als sich an ihn die Hoffnung knüpfte, daß der Mensch, dem verwesenden und aus der Verwesung zu einem neuen, schöneren Dasein aufkeimenden Samenkorn gleich, aus dem Tode zu einem anderen besseren Leben erwachen, und von Dionysos aus dem düsteren Todtenreich befreit werden würde. Wenn daher Aristophanes in seinen „Fröschen" den Dionysos selbst in die Unterwelt hinabsteigen läßt, um sich für die Feier seines Festes von den bereits gestorbenen tragischen Dichtern einen heraufzuholen, weil die noch lebenden nichts taugen, so ist hierbei zwar zunächst an den Gott der dramatischen Dichtkunst zu denken; aber die Fiction erhält dadurch noch eine besondere Bedeutung, daß es eben dieser Gott ist, den man sich in den Mysterien als den Befreier aus der Unterwelt dachte.

Bei einer solchen Auffassung des Dionysos müßte man allerdings die volksthümliche Feier seiner Feste, ihren charakteristischen Hauptzügen nach, fast unbegreiflich finden, und doch lassen sich alle hierbei hervortretenden Schwierigkeiten bei genauerer Betrachtung leicht beseitigen.

In Beziehung auf die Einführung seines Cultus, die nach alle dem, was die Sage berichtet, nicht ohne die ernstlichsten Gegenkämpfe geschehen sein muß, wird man zuvörderst nicht vergessen dürfen, daß ein, aus dem leidenschaftlich glühenden und in den Gefühlen der Freude, wie des Schmerzes excentrischen Orient zu den ruhigeren und gelasseneren Pelasgern verpflanzter Gottesdienst manche Gegner finden mußte. Thucydides nennt in der oben angeführten Stelle neben dem Tempel des uralten Nationalgottes Zeus den des Pythischen Apollo, von welchem die Sage berichtet, daß er sich diesen Beinamen durch den Sieg über den furchtbaren Drachen Python erworben habe, der aus dem, nach der Deukalionischen Fluth zurückgebliebenen Schlamm entsprossen, um

---

späteren Zeit statt der verheiratheten Frauen, die Opfergaben darzubringen hatten, folgenden Eid leisten:

„Ich bin lauter und rein und unbefleckt, sowohl von allem anderen, was verunreinigt, als auch von der Gemeinschaft mit einem Manne. Ich will die Theönien und Iobacchien dem Dionysos feiern nach der Väter Gebrauch und zur gehörigen Zeit."

den Parnaß herum die Gegend verwüstet habe, bis er durch die Pfeile des Gottes erlegt worden sei, der sich nach der Tödtung desselben zugleich des Orakels bemächtigte, das jener der Zukunft kundige Drache bis dahin in Besitz hatte. — Erinnert man sich jedoch, daß Pythius (von πύϑομαι) so viel ist, als der Weise, Kundige, Erfahrene, und daß die Schlange von den ältesten Zeiten her das Symbol der Klugheit und Weisheit war, so begreift man leicht, wie Apollo der „Pythier" genannt werden und die Schlange als Attribut erhalten konnte. Der Kampf mit dem Drachen würde dann aus einer irrthümlichen Deutung des Attributes zu erklären sein. Uebrigens hat man auch gar nicht nöthig, die Drachensage auf diese Weise zu beseitigen.*) Ueberall begann die Cultur eines Landes mit der Ausbreitung und Feststellung der Gottesverehrung und der Vertreibung und Ausrottung wilder Thiere, von welchen den Hirtenvölkern die meiste Gefahr drohte. Da nun die Sage von Apollo ausdrücklich meldet, daß er Heerden geweidet, und er außerdem auch den Beinamen „Wolfvertreiber" (λυκοεργής, λυκοῦργος) hat, so wird man die Ansicht derer keineswegs als ganz ungereimt verwerfen dürfen, welche sich in ihm einen jener großen Wohlthäter des Menschengeschlechtes dachten, der sich in den Zeiten des Nomadenlebens um die Hirtenvölker im Norden von Griechenland dadurch verdient machte, daß er als fernhin treffender Bogenschütze die wilden Thiere erlegte, als Arzt in Krankheiten half, als weiser, in die Zukunft schauender Rathgeber guten Rath ertheilte, vor allem aber ihren Blick aufwärts richten und sie in der Licht und Leben ausstrahlenden Sonne die sichtbare Erscheinung oder Offenbarung der Gottheit verehren lehrte, und um die trotzigen und rauhen Gemüther milder und für das Göttliche empfänglicher zu machen, die wundersam beschwichtigende Macht des Gesanges und Saitenspiels ihnen kund werden ließ. In dieser letzteren Beziehung ist er, insofern er den Gottesbegriff eines einfachen patriarchalischen Zeitalters ausdrückt, das vor allem anderen nach jenem stillen Frieden

---

*) Die tiefere Bedeutung dieser auch in dem Aegyptischen Mythus von dem Drachen Typhon uns begegnenden Sage, wonach sich in ihr nur das Andenken an den Sieg einer reineren, freieren und geistigeren Gotteserkenntniß über den unheilbringenden und finsteren Irrthum eines früheren Zeitalters, kund giebt, sei hier nur kurz erwähnt, da ihre genauere Erörterung in eine Geschichte der Religionsphilosophie gehört.

und der frommen Seelenruhe rang, welche nach der Lehre des Orpheus allen wahren Verehrern des Gottes eigen sein sollte und am sichersten durch Musik d. h. durch Gesang und die Töne der sanften Leier, nicht der lauten und schrillenden Pfeife, bewirkt zu werden schien, zugleich Schutzgott der frommen Sänger. Die Musen machen sein Gefolge aus, und da den Griechen Thracien als Stammsitz des milden Apollo-Cultus galt, so erklärt sich hieraus sehr leicht, warum der Musenberg gerade dorthin verlegt wurde, und die Sage von den glücklichen Hyperboreern und den frommen Apollo-Verehrern im Hyperboreerlande sprach.

Der friedlich patriarchalischen Stille eines solchen Gottesdienstes gegenüber, denke man sich nun das ungestüme, wilde Wehklagen, mit welchem die Weiber im Orient den Tod des Adonis betrauerten, und das excentrische Jubeln und Jauchzen, mit dem sie im Frühling den zu neuem Leben erwachten Gott begrüßten, und man wird zugestehen, daß es nicht leicht einen größeren Contrast geben konnte. Da nun der Dionysos-Cultus wesentlich diesen orientalischen Charakter hatte, so war ein feindliches Zusammentreffen mit dem Apollo-Cultus unvermeidlich. Die Sage berichtet von Orpheus, daß er durch rasende Bacchantinnen zerrissen worden sei;*) eben dasselbe meldet sie von dem Thracischen Ly-

*) Nach Lactanz hätten wir uns allerdings den Orpheus vielmehr als denjenigen zu denken, welcher den Dionysos-Cultus in Griechenland zuerst einführte. Denn er sagt Instit. I, 22. 15. Sacra Liberi patris primus Orpheus induxit in Graeciam, primusque celebravit in monte Boeotiae Thebis, ubi Liber natus est, proximo, qui, quum frequenter citharae cantu personaret, Cithaeron appellatus est. Ea sacra etiam nunc Orphica nominantur, in quibus ipse postea dilaceratus et carptus est. Lassen wir jedoch bei dem Zerrissenwerden der Sage ihr Recht, und schwächen wir diesen charakteristischen Zug nicht durch die ehedem beliebte Deutung, daß der von Orpheus gestiftete Bund sich nachmals aufgelöst habe, indem die Glieder desselben zur weiteren Verbreitung ihres Cultus sich in alle Welt zerstreuten, so ist es das Natürlichste, sich den Meister jenes alten Bundes als Gegner des neu eingeführten Cultus und als Opfer des religiösen Fanatismus zu denken. Die irrthümliche Angabe des Lactanz aber ist um so begreiflicher, indem die späteren Orphiker, die sich dem Cultus des mystischen Dionysos widmeten, sich wirklich für die echten Nachfolger des Orpheus ausgaben, und da auch nicht zu leugnen ist, daß die Art und Weise, wie sie dem Dionysos dienten, jenem patriarchalischen Apollocultus des alten Orpheus sehr nahe kam, wie denn überhaupt, nachdem die Zeit der ersten Conflicte vorüber

kurg und dem Thebanischen Pentheus, welche wahrscheinlich als Opfer des religiösen Fanatismus ihren Tod fanden, weil sie, an dem stillen und andächtigen Gottesdienst der früheren Zeit festhaltend, sich dem tumultuarischen Cultus des neuen Gottes widersetzten. In welche Zeit die Einführung dieses letzteren in Griechenland gehörte, läßt sich allerdings nicht mit Sicherheit bestimmen. Darf man jedoch etwas darauf geben, daß Dionysos der Sage nach ein Sohn der Semele und diese eine Tochter des Phönicischen Kadmus ist, so wird man es nicht unwahrscheinlich finden, daß er mit der Kadmus-Colonie (also ungefähr um 1500 v. Chr.) von Asien nach Griechenland gekommen sein mag. Wie schnell er sich seitdem von Böotien aus über ganz Griechenland verbreitete, und wie siegreich er alle Gegner überwand, läßt die Sage schließen, wenn sie von dem rauschenden Triumphzug des Alles überwältigenden Gottes spricht. Und dieses schnelle Umsichgreifen des neuen Cultus läßt sich auch ganz wohl begreifen, wenn man bedenkt, daß die Verbreitung des Weines damit verbunden war, wie dies unter anderen aus der bekannten Erzählung in dem Homerischen Hymnus (an Dionysos, Hymn. VII.) hervorgeht, nach welcher der jugendliche Gott von Tyrrhenischen Seeräubern, in der Meinung, er sei ein Königssohn, der mit vielem Gelde werde ausgelöst werden, geraubt wird. Bald aber füllt sich das Schiff mit Wein; hier und da wachsen Weinstöcke voll Trauben hervor und der Mastbaum wird mit Epheu umgekleidet — ein Wunder, welches die Schiffer so bestürzt macht, daß sie vor Schreck ins Meer springen, wobei sie in Delphine verwandelt werden.

Der Wein und der durch seinen Genuß erzeugte Rausch, welcher bei dem neuen Cultus eine Art religiöser Bedeutung erhielt, befreundete die bis dahin wohl nur Wasser und Milch kennenden Ureinwohner Griechenlands auch leicht mit der echt orientalischen rauschenden Feier des Gottes, bei welcher die schmetternden Becken und Hörner, die Pfeifen oder Klarinetten und Pauken nicht fehlen durften.*) Denn das dem Apollo-Cultus eigenthümliche sanftere Saitenspiel würde hier nicht gepaßt haben.

---

war, eine Aussöhnung stattgefunden zu haben scheint, in Folge deren Dionysos gleichen Antheil an dem Musenberg erhielt, wie Apollo.

*) Eine sehr malerische Schilderung der bacchischen Festfeier giebt Ovid Metamorph. III. v. 528 ff.

Liber adest: festisque fremunt ululatibus agri.

Zu der schnellen Verbreitung der Dionysienfeier trug endlich auch der Umstand wesentlich bei, daß bei ihr die Weiber ganz ebenso, ja gewissermaßen noch mehr zur Theilnahme berechtigt waren, als die Männer. Sie sahen in ihr das Mittel, auf kurze Zeit wenigstens von dem lästigen Hauszwang frei zu werden, und was die Sage von rasenden und Männer zerreißenden Bacchantinnen erzählt, scheint nur ein Beweis zu sein, wie energisch sie für Freiheiten und Rechte zu streiten wußten, die ihnen, wenn Alles beim Alten blieb und der bisherige Apollo-Cultus die neue Dionysosfeier nicht aufkommen ließ, für immer vorenthalten blieben.

Ob man bei den Dionysien immer dessen eingedenk war, daß ihre Feier eigentlich dem in jedem neuen Frühling seine befruchtende Zeugungskraft aufs neue offenbarenden Naturgott galt, läßt sich nicht mit Bestimmtheit sagen. Das Symbol desselben, der Phallus, durfte allerdings bei keiner bacchischen Festprocession fehlen; indeß geht daraus noch keineswegs hervor, daß sich auch bei dem Volk das Wissen um die wahre Bedeutung dieses Symbols erhalten habe. So setzt z. B. der Scholiast des Aristophanes, nachdem er den Phallus als eine lange Stange beschrieben, an welcher oben ein männliches Geschlechtsglied von Leder befestigt sei, nur ganz kurz hinzu, daß er um einer geheimnißvollen Beziehung willen dem Dionysos aufgerichtet worden sei.*) Ist der Erklärer aus Decenz hier so verschwiegen? Aber wer die Scholiasten genauer kennt, weiß, wie umständlich sie oft in der Erörterung selbst der schmutzigsten Stellen sind. Zudem würde gerade

---

Turba ruunt, mistaeque viris matresque nurusque
Vulgusque proceresque, ignota ad sacra feruntur.
Quis furor anguigenae, proles Mavortia, vestras
Attonuit mentes? Pentheus ait: aera ne tantum
Aere repulsa valent? et adunco tibia cornu?
Et magicae fraudes? ut, quos non belliger ensis,
Non tuba terruerint, non strictis agmina telis,
Femineae voces, et mota insania vino
Obscoenique greges et inania tympana vincant?

*) Schol. ad Aristoph. Acharn. v. 242. Φαλλὸς, ξύλον ἐπιμηκές, ἔχον ἐν τῷ ἄκρῳ σκύτινον αἰδοῖον ἐξηρτημένον· ἵστατο δὲ ὁ φαλλὸς τῷ Διονύσῳ κατά τι μυστήριον.

hier eine genauere Erklärung, statt anstößig zu sein, vielmehr zur Beseitigung des Anstößigen gedient haben. Oder will der Scholiast nur über eine allbekannte Sache nicht viel Worte machen? Aber dann drückt man sich nicht so unbestimmt und geheimnißvoll aus, und die wahre Bedeutung des Phallus ließ sich leicht in ganz kurzen Worten angeben. Wir werden ihm also schwerlich Unrecht thun, wenn wir annehmen, daß er nur verschwieg, was er nicht genau und bestimmt zu sagen wußte, und ebenso mag es auch schon in der früheren Zeit bei einem großen Theil des Volkes gewesen sein, das in Dionysos wohl nur den Weingott kannte, dem das Fest galt, welches man auf dem Lande nach der Weinlese feierte.

Die alte Anthesterien- oder Frühlingsfeier wurde allerdings beibehalten. Aber inwiefern sie dem Dionysos galt, darum wußten nur die Eingeweihten. Das Volk dachte, wie es scheint, nur an den Weingott und den neuen Frühling. Auf den letzteren bezog sich die gegenseitige Beschenkung mit Blumentöpfen am dritten Tage der Anthesterien; die beiden vorhergehenden Tage dagegen waren vorzugsweise dem ersteren gewidmet, und das Kosten des neuen Weines scheint ein Hauptgegenstand der festtäglichen Feier gewesen zu sein.

Auf solche Weise hatte man demnach zwei Weingottfeste, eins im Herbst, das eigentliche ländliche Winzerfest nach der Weinlese, und eins im Frühling, das Fest des Weinkostens. Wenn aber die Landleute ihre Herbst-Dionysien feierten, wie hätten ihnen hierin die Städter nachstehen sollen? Nicht jeder Athenische Bürger hatte sein eigenes Landgut und seinen eigenen Weinberg, um dort ein Fest der Art feiern zu können. Diese minder Begüterten aber würden es zuverläßig sehr übel genommen haben, wenn man sie nicht auf irgend eine Weise entschädigt hätte. Daher wurde denn das ländliche Herbstfest — die Lenäen — im Winter (genauer: im Monat Gamelion) für die Städter mit Sang und Klang noch einmal gefeiert, und die Reicheren, welche im Sommer auf ihren Landgütern, im Winter aber in der Stadt lebten, hatten somit ein doppeltes Lenäenfest.

Ziemlich ebenso scheint es sich mit den Frühlings-Dionysien verhalten zu haben. Die alten Anthesterien als Fest des Frühlingsgottes hatten für die Bürger der Stadt, wie für die Landleute gleiches Interesse und gleiche religiöse Bedeutung. Als aber bei diesem Frühlingsfest die Eröffnung der Fässer und das Kosten des Weines die Hauptsache geworden war, hatte es natürlich für Die-

jenigen, welche nicht Besitzer von Weinbergen waren und keine Fässer zu eröffnen hatten, alle Bedeutung verloren. Wenn daher im Monat Elaphebolion von Staats wegen in Athen jene großen Festlichkeiten angeordnet wurden, die unter dem Namen der großen oder städtischen Dionysien bekannt sind, so scheinen auch sie zunächst nur den Zweck gehabt zu haben, die Bürger der Stadt für die ländliche Frühlingsfeier zu entschädigen.

Demnach hätten wir eigentlich vier verschiedene Dionysien zu unterscheiden: zwei, welche vorzugsweise Feste der Winzer und der Besitzer von Weinbergen waren, — die ländlichen Lenäen oder das Winzer- und Kelterfest im Herbst, und das Fest der Eröffnung der Fässer im Frühling — und zwei, welche von Seiten der Stadt für die Bürger öffentlich veranstaltet wurden — die städtischen Lenäen im Winter und die großen Dionysien im Monat Elaphebolion. Zu diesen beiden städtischen Festen kamen aber noch für die Athener die, so zu sagen, vorstädtischen Dionysien im Piraeus, (τὰ Διονύσια ἐν Πειραεῖ) welche, ohne Rücksicht auf die großen, zunächst von der Einwohnerschaft dieses Vorstadtgebietes, späterhin aber unter Theilnahme der gesammten Bürgerschaft Athens und in ganz ähnlicher Weise, wie jene, gefeiert wurden, weshalb sie zum Unterschiede die kleinen, städtischen Dionysien hießen.

Die Athenische Bürgerschaft hatte also drei Dionysosfeste: 1) die großen, 2) die kleinen städtischen Dionysien, 3) die Lenäen, und die Erinnerung, daß die ganze Dionysienfeier ursprünglich dem im Herbst hinsterbenden und im Frühling wieder neu auflebenden Jahresgott galt, scheint sich, wie dunkel sie auch im Laufe der Zeit geworden sein mochte, immer noch darin ausgesprochen zu haben, daß an den Lenäen, die dem leidenden Gott zu Ehren gefeiert wurden, die Tragödien, an den großen und kleinen Dionysien dagegen, die dem neu belebten und im Glanze jugendlicher Schönheit hervortretenden, fröhlichen Gott galten, die Komödien vorangingen, wie dies im folgenden Abschnitt genauer dargethan werden soll.

II.

Die dramatischen Spiele der Griechen.

Die Tragödie.

Es ist über den Ursprung der Attischen Tragödie und Komödie schon so unendlich viel geredet und geschrieben worden, daß sich in historischer, literarischer und ästhetischer Hinsicht zu dem bereits Gesagten schwerlich noch viel Neues wird hinzusetzen lassen. Nur die religiöse Bedeutung dieser Spiele, und die Frage, warum sie gerade bei der Feier der Dionysien stattfanden, scheint nicht immer derjenigen Aufmerksamkeit gewürdigt worden zu sein, die sie wohl verdient, und dies beides soll daher hier etwas genauer erörtert werden.

Alle Zeugnisse über den Ursprung der Tragödie wie der Komödie stimmen darin überein, daß beide aus einem lyrischen Chorgesang hervorgegangen sind, und Aristoteles sagt ausdrücklich, die Tragödie habe von den Vorsängern des Dithyrambus ihren Ursprung. Der Dithyrambus aber war ein begeistertes Lied, das dem Dionysos galt, und, während es in älteren Zeiten ohne sonderliche Ordnung und Regel bei tumultuarischen Gelagen angestimmt worden war, in Arion, einem Lesbier von Methymne (um 600) seinen Ausbilder gefunden hatte. Aus einigen von Athenäus *) aufbewahrten Versen des Archilochus, in denen er sagt: Auch er verstehe wohl, mit einem von Wein entflammten Sinn den Dithyrambus, das schöne Lied des Herrschers Dionysos anzustimmen, dürfen wir schließen, daß dergleichen Gesänge damals hauptsächlich von Wein trunkenen und exaltirten Festgenossen

*) Athenaeus XIV. p. 628.

Ὡς Διωνύσου ἄνακτος καλὸν ἐξάρξαι μέλος
Οἶδα διθύραμβον οἴνῳ συγκεραυνωθεὶς φρένας.

angestimmt wurden und kaum in etwas anderem, als in ziemlich regellosen Ausbrüchen hochgesteigerter Empfindungen bestanden, bei denen unartikulirte Ausrufungen (ὀλολυγμοὶ) und wildes Jauchzen die Hauptsache waren.

Arion war es nun, der zur Zeit des Periander von Korinth diesen Gesängen eine kunstreichere und würdigere Form gab, und daher ruft auch Pindar*) in seinem hohen Lobe Korinths aus: „Woher (als von dort) ist die anmuthvolle Festfeier des Dionysos mit dem Stier gewinnenden Dithyrambus hervorgegangen?“ — Worin diese verbessernde Umgestaltung bestanden habe, läßt sich allerdings nicht genau angeben. Denn wir haben weder Dithyramben aus der älteren Zeit, noch auch Arionische, die mit einander verglichen werden könnten. Einzelne Notizen jedoch setzen uns wenigstens in den Stand, von den letzteren uns ein ungefähres Bild zu machen. Der einen Nachricht zufolge soll Kykleus der Vater Arions gewesen sein, womit vielleicht nur ausgedrückt werden sollte, daß es Kreis-Chöre (κύκλιοι χοροὶ) waren, welche um den Altar, auf welchem das Opfer brannte, sich im Kreise herumbewegend die Arionischen Dithyramben vortrugen, und daß eben diese geregeltere Form und Anordnung, die so wohlthuend gegen das regellose Jauchzen der vormals wild herumschwärmenden Bacchanten abstach, am meisten dazu beitrug, Arion zu dem gefeierten Sänger zu machen, den das Alterthum in ihm ehrte. Und wie sehr diese Anordnung dauernden Beifall fand, geht daraus hervor, daß noch zu Aristophanes' Zeiten die Ausdrücke „Meister cyklischer Chöre“ (κυκλιοδιδάσκαλος) und „Dithyramben Dichter“ fast gleichbedeutend waren.

Allerdings sind Chorgesänge der Art schon in weit früherer Zeit bekannt und im Gebrauch gewesen. Aber sie gehörten damals dem ruhigeren Apollo-Cultus an, und die musikalische Begleitung der dem Apollo geweihten Hymnen oder Päane bestand in dem Spiel auf einem Saiteninstrument, der Leier oder Cither (φόρμιγξ), während bei dem stürmischeren Dionysos-Cultus der tumultuarische Festzug von einem Flötenspieler geführt wurde. Arions Verdienst scheint demnach in dieser Hinsicht vornehmlich darin bestanden zu haben, daß er von dem Apollo-Cultus entlehnte und auf den Dionysos-Cultus anwendete, was bis dahin jenem allein eigenthümlich gewesen war. Damit stimmt auch die Nachricht, daß Arion

*) Pindar. Ol. XIII. 18. (25.)

selbst unter den Citherspielern seiner Zeit die erste Stelle eingenommen habe. Außerdem wird von ihm berichtet, daß er auch schon die tragische Weise (τραγικὸς τρόπος) in die Dithyramben eingeführt und die Satyrn dabei gebraucht habe. Aus der ersteren Bestimmung ergiebt sich deutlich, was allerdings auch schon in der Natur der Sache liegt, daß die Dithyramben nicht alle einen und denselben Charakter hatten, sondern so viele verschiedene Empfindungen ausdrückten, als der Cultus des Dionysos anregte. Es gab demnach fröhliche Dithyramben, die den Beginn des Frühlings feierten, und ernste, welche das Leiden des Gottes zum Gegenstand hatten; und der ganze ernste und düstere Charakter der Tragödie läßt uns keinen Zweifel, daß sie aus jenen letzteren hervorgegangen ist.

Hält man nun fest an der Bemerkung des Aristoteles, daß die Tragödie ausgegangen sei von den Vorsängern des Dithyrambus (ἀπὸ τῶν ἐξαρχόντων τὸν διθύραμβον), so kann sie in ihrer ältesten, ursprünglichen Gestalt kaum etwas Anderes gewesen sein, als eine Art Wechselgesang zwischen dem Chorführer und seinen Begleitern. Der erstere stellte, sei es nun als Repräsentant des Dionysos selbst, oder als Bote des Gottes die Gefahren, die diesem drohten, den Kampf und den endlichen Sieg dar, und der Chor drückte dabei seine Empfindungen in lyrischen Gesängen aus, wobei er sich als eine dem Dionysos näher zugehörende Schaar von Begleitern, nicht bloß bei lustigen Abenteuern, sondern auch bei den Kämpfen und Gefahren, betrachtete, und dadurch fast von selbst in die Rolle der Satyrn hineingerieth. Denn gerade diese untergeordneten Naturwesen, in denen sich das Leben des Naturgottes in der Thier- und Pflanzenwelt personificirte, waren für die begeisterten Verehrer des Gottes eine bequeme Stufe, sich in seine Nähe zu erheben, und dem inneren Verlangen, mit ihm zu kämpfen und zu siegen, Genüge zu leisten.

Wenn demnach Aristoteles versichert, daß die älteste Tragödie den Charakter eines Satyrspiels gehabt habe, so kann uns dies nicht befremden. Seltsamer wäre es dagegen, wenn die Tragödie oder der Tragos- (Bocks-) Gesang, einer schon im Alterthum mehrfach wiederholten Ableitung zufolge, ihren Namen davon erhalten haben sollte, daß die Sänger, als Satyrn verkleidet, Aehnlichkeit mit Böcken hatten. Denn eine solche Aehnlichkeit könnte immer nur eine sehr entfernte gewesen sein, und jedenfalls ist es bei weitem wahrscheinlicher, daß jene Dithyramben diesen Namen

darum erhalten haben, weil sie von dem, um das brennende Opfer eines Bockes herumtanzenden Chor angestimmt wurden. Nach einer anderen Erklärung soll sich jener Name davon herschreiben, daß derjenige unter den Sängern, welcher seine Sache am besten gemacht hatte, als Preis einen Bock zum Geschenk erhielt, und in Theokrits Idyllen, an die man hierbei denken könnte, ist es allerdings häufig ein Bock, der bei den poetischen und musikalischen Wettstreiten der Hirten dem Sieger als Preis zuerkannt wird. Jene dithyrambischen Chöre jedoch boten zu dergleichen Wettkämpfen keine Gelegenheit. Hier trat nur der Chorführer als einzelne Person vor den Uebrigen hervor; demnach könnte immer nur er es gewesen sein, dem man den Bock entweder zuerkannte oder verweigerte; und von poetischen Wettstreiten ist überhaupt in jenen frühesten Zeiten der Tragödie nirgends die Rede, während das dem Dionysos dargebrachte Opfer eines Bockes durch das einstimmige Zeugniß des Alterthums beglaubigt wird.*)

Solche tragische Dithyramben, wie sie, von Arion eingeführt, in Korinth und Sicyon angestimmt wurden, waren auch in Athen schon seit längerer Zeit bekannt, und wenn sich die Dorier als die ersten Erfinder der Tragödie betrachteten, so hat dies insofern seine vollkommene Richtigkeit, als jene dithyrambischen Chorgesänge, aus denen sie hervorging, in der That bei ihnen ihren Ursprung hatten und in dieser lyrischen Gestalt auch lange Zeit von ihnen beibehalten wurden. Daß sich aber hieraus die nachmalige Tragödie entwickelte, ist lediglich das Verdienst Athens, und darum läßt auch der Verfasser des Platonischen Dialogs „Minos“ den Sokrates ganz mit Recht sagen: „Die Tragödie ist eine uralte Veranstaltung in dieser unserer Stadt (Athen), die nicht, wie man gewöhnlich meint, von Thespis ihren Ursprung hat, auch nicht von Phrynichus. Nein, wenn Du genauer untersuchen willst, wirst du finden, daß es eine uralte Erfindung un-

*) Ob übrigens der Gebrauch, diesem Gott gerade einen Bock zu opfern, nur darin seinen Grund hat, daß der dem Dionysos heilige und unter seinem Schutz stehende Weinstock von diesem Thiere am meisten zu fürchten hat, mag dahin gestellt bleiben. Ein tiefer liegender Grund möchte der sein, daß man dem das allgemeine Wachsthum und die üppige Fruchtbarkeit in der Thier- und Pflanzenwelt erzeugenden Naturgott vornehmlich dasjenige Opfer darzubringen für angemessen hielt, welches ihn und seine Wirksamkeit in dieser Beziehung am besten versinnlichte.

ſener Stadt iſt. Gerade dieſer Theil der Dichtkunſt iſt es, der das ganze Volk am meiſten ergötzt und auf die Gemüther den tiefſten Eindruck macht.“

An dem Feſt der Lenäen nämlich, die in Athen gerade zu der Zeit gefeiert wurden, wo man in anderen Gegenden die Leiden des Dionyſos feierte, wurden in dem Lenäon, dem Heiligthum des Gottes, jene dithyrambiſchen Chorgeſänge angeſtimmt, wobei ein Einzelner aus dem Chor von dem, neben dem Altar ſtehenden Opfertiſch herab dem Chor geantwortet*) d. h. im Geſange dargeſtellt haben ſoll, was der Chor in ſeinen Liedern als ſeine Empfindungen ausdrückte. Daher ging auch in der ſpäteren Zeit, als die dramatiſchen Spiele dreimal im Jahre ſtattfanden, an den Lenäen ſtets die Tragödie der Komödie voraus, während es an den anderen Dionyſosfeſten umgekehrt war. Den Urkunden bei Demoſthenes gegen Midias zufolge war nämlich die Feſtordnung folgende. An den Lenäen: Der feierliche Feſtzug beim Lenäon, die tragiſchen Dichter und dann die komiſchen, (ἡ ἐπὶ Ληναίῳ πομπὴ καὶ οἱ τραγῳδοὶ καὶ οἱ κωμῳδοί); an den großen, ſtädtiſchen Dionyſien: der Feſtzug, die Knaben, das Feſtgelag, die komiſchen und dann die tragiſchen Dichter (τοῖς ἐν ἄστει Διονυσίοις ἡ πομπὴ καὶ οἱ παῖδες καὶ ὁ κῶμος καὶ οἱ κωμῳδοὶ καὶ οἱ τραγῳδοί); an den kleinen Dionyſien im Piräeus: der Feſtzug, die komiſchen und hierauf die tragiſchen Dichter (ἡ πομπὴ τῷ Διονύσῳ ἐν Πειραιεῖ καὶ οἱ κωμῳδοὶ καὶ οἱ τραγῳδοί).

Theſpis (um 536 v. Chr.) war es nun, der den großen Schritt that, die bis dahin ganz dem Chor gelaſſenen Geſänge, die entweder nur durch ſymboliſche Handlungen oder durch die einfache Entgegnung eines Einzelnen aus dem Chor unterbrochen worden waren, in der Weiſe zu erweitern, daß der gemeinſchaftliche Geſang mit der zuſammenhängenden Rede eines Einzelnen wechſelte, den wir uns ſonach als den erſten Schauſpieler zu denken haben.

Nun ließ ſich allerdings, wie wir uns jetzt die Sachen zu denken gewohnt ſind, mit einem einzigen Schauſpieler nicht viel an-

*) Der herkömmliche Ausdruck dafür war ὑποκρίνεσθαι, wovon ὑποκριτής, die nachmals für den „Schauſpieler“ üblich gewordene Bezeichnung.

fangen. Indem jedoch Thespis die leinenen Masken einführte, konnte ein und derselbe Schauspieler sehr wohl nach einander in verschiedenen Rollen auftreten, und nimmt man noch dazu, daß ihm ein Chor gegenüberstand, mit dessen Führer er in ein Wechselgespräch treten konnte, so begreift man leicht, wie eine dramatische Handlung auch mit diesen geringen Mitteln sehr wohl durchgeführt werden konnte. Natürlich hatten dabei die Boten und Herolde, welche über geschehene Ereignisse oder vollbrachte Thaten Bericht erstatteten, immer eine Hauptrolle, die ihnen im Wesentlichen auch in der vollkommneren Tragödie noch geblieben ist, und die Wechselreden mit dem Chorführer mögen im Verhältniß zu den Chorgesängen meist sehr kurz gewesen sein. Außerdem ist nicht zu vergessen, daß damals nächst dem Gesang auch die Tänze des Chors eine wesentliche Hauptsache waren. Demgemäß mußten die älteren Tragiker nicht bloß Dichter und Musiker, sondern zugleich Tanzlehrer oder Balletmeister sein, und Thespis, Pratinas, Karkinus und Phrynichus hießen daher auch, wie Athenäus (I. c. 39) bemerkt, tanzende (ὀρχηστικοὶ), nicht bloß, weil ihre dramatischen Chöre den Opfertänzen conform waren, sondern weil sie auch die bei der Aufführung ihrer Stücke auftretenden Personen in den darin vorkommenden Tänzen zu unterweisen hatten, und Andere, welche die Tanzkunst lernen wollten, darin unterrichteten. Daher brauchten auch die älteren Tragiker, nach einer Bemerkung des Aristoteles, statt des später üblichen jambischen Trimeters lieber den längeren trochäischen Tetrameter, weil dieser sich zu einer tanzartigen Gesticulation mehr eignete.

Wie Thespis, so hatte auch Phrynichus, der Sohn des Polyphradmon von Athen, nur einen Schauspieler, der natürlich hinter einander zu verschiedenen Rollen gebraucht wurde, namentlich auch zu weiblichen, die nach der Ansicht der Alten, wie sich von selbst versteht, nie anders, als von Männern dargestellt werden durften. Auch sein Hauptverdienst bestand übrigens in der Lyrik, Musik und Orchestik, und dies wurde noch weit später in reichem Maße anerkannt. Selbst zur Zeit des Aristophanes, in der schwerlich noch ein Stück des Phrynichus auf die Bühne gebracht wurde, tanzten die Verehrer des Alten gleichwohl mit Vorliebe die Tänze desselben, und seine lieblichen, süßen Gesänge waren noch in den Zeiten des Peloponnesischen Krieges sehr beliebt, ja Aristophanes, bei dem allerdings die leidenschaftliche Erbitterung gegen die Verkehrtheit und Ueberbildung seiner Zeitgenossen nicht

ohne Einfluß auf seine günstige Meinung von der guten alten Zeit gewesen sein mag, wird nicht müde in dem Preise der erhabenen Naturpoesie des Phrynichus. So heißt es z. B. in den „Vögeln“ v. 742 ff.

Muse des Buschichts,
Reich an Ton, mit der ich oft
In Thalen und in bewaldeten Gebirgshöhn,
Sitzend geheim auf der laubigen Esche Gesproß,
Aus der regsamen Kehl' austöne des Sangs
Heilige Weisen dem Pan und geweihte
Chöre der Berg beherrschenden Mutter;
Daß von dorther, gleich der Biene,
Phrynichus holden Ertrag
Der Ambrosischen Lieder sich sammelte, stets
Darbringend süßen Wohllaut.

Ebenso läßt er in den „Fröschen“ den Aeschylus in seinem Streit mit Euripides sagen, daß es ihn nicht wenig Mühe gekostet habe, in den Chorgesängen, die Euripides sich aus allen Lyrikern zusammenbettele, den erhabenen Ton zu treffen, ohne Nachahmer des Phrynichus zu scheinen, und „damit man nicht derselben Muse Blumenwiese mich und den Phrynichus zu unsern Kränzen nutzen sähe.“

Besonders beachtenswerth aber ist es, daß schon Phrynichus mehrmals statt der mythischen Stoffe Gegenstände aus der Geschichte seiner Zeit zum Inhalt seiner Stücke wählte. So brachte er z. B. in seiner „Eroberung von Milet“ die Jammerscenen auf die Bühne, welche Milet, eine Tochterstadt und Verbündete von Athen bei der Persischen Eroberung (498 v. Chr.) betroffen hatten, um Diejenigen, welche für ihre Kleinasiatischen Mitbrüder in Jonien, so wenig gethan, zu beschämen, und für die Unglücklichen, die sich durch die Flucht nach Attika gerettet hatten, Mitleiden zu erwecken. Und in der That machte das Stück nach dem Zeugniß des Herodot*) einen so tiefen Eindruck, daß das ganze Theater zu Thränen gerührt wurde, diejenige Partei aber, welche eine kräf-

*) Herod. VI., 21. *Καὶ ποιήσαντι Φρυνίχῳ δρᾶμα „Μιλήτου ἅλωσιν“ καὶ διδάξαντι, ἐς δάκρυά τε ἔπεσε τὸ θέητρον, καὶ ἐζημίωσάν μιν, ὡς ἀναμνήσαντα οἰκήϊα, κατὰ χιλίῃσι δραχμῇσι· καὶ ἐπέταξαν μηκέτι μηδένα χρᾶσθαι τούτῳ τῷ δράματι*

tigere Hülfeleistung gehindert hatte, die fernere Aufführung des Stückes verbieten und den Verfasser zu einer Geldstrafe von 1000 Drachmen verurtheilen ließ.

Ein jüngerer Zeitgenosse des Phrynichus war Chörilus, der gleichfalls für die tragische Bühne dichtete, und obwohl er bereits um 524 auftrat, doch noch, nicht nur neben Aeschylus, sondern selbst neben Sophokles sich als Tragiker behauptete. Da es von ihm heißt, daß er besonders im Satyrspiele groß war — in einem Verse wird gesagt βασιλεὺς ἦν Χοιρίλος ἐν Σατύροις — so geht daraus hervor, daß sich schon damals die Tragödie von dem Satyrdrama getrennt haben muß, was uns auch nicht befremden kann. Denn jemehr die Tragödie eine immer würdevollere Gestalt erhielt, und aus dem Kreise der Dionysosmythen auf die Sagen der Heroen überging, desto weniger paßte zu dergleichen Stoffen ein Chor von Satyrn. Um nun diesen nicht ganz zu verlieren, war es am besten, für ihn besondere Stücke zu haben, in denen er seine wohlberechtigte Stelle fand. Die Scene mußte demnach, wenn die Anwesenheit der Satyrn nicht unpassend erscheinen sollte, eine wilde, freie Naturgegend sein, und der Stoff sich an die Dionysossage anschließen, zugleich aber auch von der Art sein, daß die barocke und derbe Naivetät dieser rohen Naturwesen freien Spielraum hatte. Daher eigneten sich keinesweges alle mythischen Heroen zum Satyrdrama, und neben Odysseus und seinem Abenteuer mit dem Cyclopen mag wohl der sinnlich kräftige, eß- und trinklustige Herakles den ergiebigsten Stoff zu dergleichen Spielen dargeboten haben.

Den größten Ruhm als Dichter von Satyrdramen erwarb sich Pratinas von Phlius, ein Dorier (um 500), der als Nebenbuhler des Chörilus und Aeschylus auftrat und seine Kunst auch auf seinen Sohn Aristeas vererbte, so daß die Satyrspiele der beiden Phliasier neben denen des Aeschylus für die vorzüglichsten galten.

Unverkennbar sprach sich in der fortdauernden Beibehaltung dieser Gattung von Dramen — denn jeder tragische Dichter mußte zu den drei Tragödien, mit denen er auftrat, ein Satyrspiel liefern, welches den Schluß des Ganzen bildete — das Verlangen aus, wenigstens einen Theil des alterthümlichen Charakters der Dionysienfeier vor dem umgestaltenden Einfluß der verfeinernden Cultur zu sichern. Wie sichtbar aber auch dieser Einfluß an den Tragödien als poetischen Kunstwerken hervortritt, so sorgsam wußte man

doch im Uebrigen den dramatischen Spielen den Festcharakter der Dionysienfeier zu bewahren.

Zuvörderst fanden dieselben, wie schon erwähnt worden ist, nur dreimal im Jahre, an den drei Dionysosfesten, statt, wobei bemerkt werden mag, daß an den großen städtischen Dionysien, dem glänzendsten Fest Athens, zu welchem auch die Bundesgenossen und Fremden zahlreich herbeiströmten, fast nur neue Tragödien aufgeführt wurden, während man an den Lenäen auch ältere, und an den kleinen Dionysien überhaupt nur solche gab. Ferner wies schon die ganze äußere Einrichtung des Theaters darauf hin, daß hier eine religiöse Feier die ursprüngliche Grundlage bildete. Das steinerne Theater, welches die Athener um 500 v. Chr. zu bauen anfingen, da die hölzernen Gerüste, von denen man bis dahin den Spielen zugeschaut, zusammengestürzt waren, hatte seinen Platz auf der Südseite der Burg im Heiligthum des Dionysos, wovon es auch kurzweg „das Theater des Dionysos" (τό Διονύσου θέατρον) hieß, und wie in poetischer, so bildete auch in architektonischer Hinsicht der Chor den Mittelpunkt des Ganzen. Ein Altar des Dionysos, die Thymele, erhob sich in der Mitte der für den Chor bestimmten Orchestra, die geräumig genug war, daß die fünfzig Chortänzer des Dithyrambus sich frei bewegen und um den Altar herum tanzen konnten. Allerdings erschienen nicht bei jeder Tragödie alle diese fünfzig Chortänzer zusammengenommen; sie waren vielmehr, da jeder tragische Dichter mit drei Tragödien und einem Satyrspiel auftrat, auf diese vier Stücke so vertheilt, daß auf jedes zwölf Chortänzer kamen, welche Zahl unter Sophokles auf fünfzehn (14 Chormitglieder und ein Chorführer) erhöht wurde. Bisweilen jedoch kamen auch, wie bei Aeschylus am Schluß der Eumeniden, zwei verschiedene Chöre, die Erinnyen und die Festpompa zusammen, und bei den Komödien, die einzeln aufgeführt wurden, war die Zahl des Chores vierundzwanzig, der halbe tragische Chor. In Betreff der Stellung desselben in der Orchestra war die Hauptabsicht unstreitig die, dem Publikum einen möglichst günstigen Anblick zu gewähren, daher die geschicktesten und schönsten Tänzer am meisten in den Vordergrund gebracht wurden. Die tragische Tanzweise übrigens, Emmeleia genannt, war eine durchaus ernste, würdevolle und feierliche, wie sie sich für Greise, Matronen ꝛc., aus denen der Chor häufig bestand, eignete.

Die Orchestra bestimmte durch ihre Lage und Ausdehnung zugleich die eigentliche Bühne, auf welcher die Schauspieler erschie-

nen. Diese, nur ein schmales Segment von dem Kreise der Orchestra, hatte sehr geringe Tiefe; dafür aber dehnte sie sich nach beiden Seiten hin soweit aus, daß ihre Dimension beinahe den doppelten Durchmesser der Orchestra betrug, und gewährte somit ziemlich denselben Anblick, wie die plastische Kunst mit ihren niedrigen, aber dafür desto mehr in die Breite sich ausdehnenden Giebelfeldern und Friesen, welche für eine zahlreiche Menge einzelner, neben einander stehenden Figuren hinreichenden Platz darboten.

Das breitgezogene, schmale Rechteck der Bühne war von drei massiven und feststehenden Wänden eingeschlossen, von denen die hintere Scene (σκηνή, eigentlich: ein Zelt, wie es in den frühesten Zeiten der dramatischen Spiele aus Holz errichtet worden sein mochte, um die Wohnung der Hauptperson vorzustellen), die beiden schmalen Seitenwände aber Parascenien (παρασκήνια) hießen. Da nun das Theater von Athen an die Südseite des Burgfelsens so angebaut war, daß man von der Bühne aus links den größten Theil der Stadt und den Hafen, rechts dagegen das Land Attika vor sich sah, so dienten die Parascenien zugleich dazu, die Zuschauer erkennen zu lassen, ob die auftretende Person eine einheimische war oder aus der Fremde kam. Wer von der rechten Seite her auf der Bühne erschien, deutete damit eine Ankunft über Land, aus der Fremde, wer von der linken Seite her kam, eine Ankunft aus der Stadt, von der Nähe, an.

Genau entsprechend waren die Seitenzugänge zu der tiefer liegenden Orchestra. Auch hier trat der Chor, wenn er aus Einheimischen bestand, von der linken Seite ein, und da es meist nur solche waren, so wurde der Seitenzugang rechts im Ganzen wenig gebraucht. Ebenso hatte die hintere Hauptwand, die in der späteren Zeit mit allem Schmuck einer geschmackvollen Decorationsmalerei prangte, und entweder ein Lager mit Zelten, eine wilde Wald- und Felsengegend, oder, was das Gewöhnlichste war, die Fronte eines Palastes mit Säulenhallen, Zinnen, Thürmen rc. darstellte, drei Pforten, von denen die mittlere die königliche Thür hieß, die den Eingang zur Wohnung des Herrschers selbst darstellte, ganz so, wie es in der Griechischen Kirche von Alters her bis auf den heutigen Tag der Fall ist, wo auch der Altarraum symbolisch das Heiligthum des Herrschers Himmels und der Erde darstellt und von dem Schiff der Kirche durch die Altar-Gitterwand geschieden ist, welche gleichfalls drei Pforten enthält, von denen, wie bereits oben (S. 18) bemerkt worden, die mittlere die könig-

liche heißt. Der Eingang rechts führte auf der Griechischen Bühne zu den Gastgemächern und anderen Nebengebäuden des Herrscherpalastes; der Eingang links dagegen zu abgelegneren Theilen desselben, indem man sich dort ein Heiligthum, die Frauengemächer, ein Gefängniß rc. zu denken hatte.

Die Bühne selbst, oder der für die auftretenden Schauspieler bestimmte, vor der Scene befindliche Raum — daher auch Proscenium genannt — lag, wie bereits erwähnt ist, höher, als die Orchestra. Denn der Chor stellte immer nur Menschen oder untergeordnete Wesen dar, während man sich in den, auf der Bühne auftretenden Schauspielern Wesen höherer Art aus der Götter- oder Heroenwelt dachte, und daher erschienen sie auch schon äußerlich in einem eigenthümlichen, fremdartigen Festkostüm. Fast Alle trugen lange, bis zu den Fußsohlen herabreichende buntgestreifte Gewänder (*στολὰς, χιτῶνας ποδήρεις*) und darüber Oberkleider (*ἱμάτια, χλαμύδας*) von purpurner oder anderen strahlenden Farben, mit allerlei farbigen Besätzen und goldenen Verzierungen, wie sie bei den Dionysischen Festzügen und Chortänzen üblich waren. Außerdem wurde die Figur des Schauspielers durch die, von dem lang herabfallenden Untergewand verdeckten, sehr hohen Sohlen der tragischen Schuhe oder Kothurne, und ebenso nach oben hin durch eine Verlängerung der tragischen Maske, welche Onkos hieß, um ein Beträchtliches über die gewöhnliche Menschenstatur hinaus gehoben. Dazu kam noch die tragische Maske, welche nicht nur die Gesichtszüge des Schauspielers ganz und gar verbarg, sondern auch durch den etwas geöffneten Mund, die großen Augenhöhlen und die scharf ausgeprägten Züge, in denen sich der jedesmalige Charakter mit der entschiedensten Bestimmtheit aussprach, wesentlich dazu beitrug, die auftretenden Schauspieler als übermenschliche Wesen erscheinen zu lassen. Allerdings ging auf solche Weise das Mienenspiel verloren; abgesehen jedoch davon, daß dieses bei der enormen Ausdehnung eines Theaters, welches nicht nur für die sechzehntausend Athenischen Bürger, sondern auch für die Frauen und die vielen herbeiströmenden Fremden Raum genug haben mußte, nur von den wenigen näher Sitzenden hätte bemerkt werden können, wäre auch kein Mienenspiel stark genug gewesen, um der Vorstellung, die man sich von einem tragischen Helden machte, zu entsprechen. Zudem erscheinen auch die Hauptpersonen in der antiken Tragödie meist das ganze Stück hindurch in einer gewissen gleichmäßigen Grundstimmung, zu welcher die einmal gewählte, den

Grundcharakter der Rolle andeutende Maske durchgängig paßte, und da, wo während des Verlaufs der Handlung mit dem Helden selbst eine so wesentliche Veränderung vorging, daß diese sich auch äußerlich kund geben mußte, konnte füglich zwischen den verschiedenen Akten die eine Maske mit einer anderen vertauscht werden.

Der seltsamen und ungeheuerlichen äußeren Erscheinung mußte natürlich der Ton der Stimme und die Declamation entsprechen. Daher wird auch den besseren tragischen Schauspielern eine so große Stärke und metallartige Klangfülle der Stimme nachgerühmt, daß ihre Töne, tief aus der Brust kommend, die weiten Räume des Theaters mit gleichmäßigem Dröhnen erfüllten, und auch im gewöhnlichen Dialog vermöge der streng rhythmischen Accentuation mehr einem Gesang, als dem herkömmlichen Umgangston glich, wodurch die Vorstellung von großartigeren, übermenschlichen Wesen unterstützt wurde.*)

In den Zeiten bis auf Aeschylus begnügte man sich mit einem Schauspieler, der in verschiedenen Rollen auftrat. Aeschylus führte den zweiten Schauspieler und Sophokles den dritten ein, den auch Aeschylus späterhin brauchte**), während seine

*) Die Sitte, daß der Dichter selbst entweder die Hauptrolle spielte, oder doch in seinem Stück als Schauspieler auftrat, kam, wenn auch nicht für immer, mit Sophokles ab, der eine zu schwache und dünne Stimme hatte, als daß er das Theater hätte füllen können. Daher trat er nur in zwei Stücken, in denen ihm der Mangel einer klangvollen, starken Stimme nicht hinderlich war, selbst auf, in dem „Thamyris," wo er sich als jener Thracische Virtuose in seinem Wettstreit mit den Musen selbst auf der Cither hören ließ (vgl. Athenaeus I. 20. τὸν Θάμυριν διδάσκων αὐτὸς ἐκιθάρισε) und in der „Nausikaa," wo er als Tänzer und Ballschläger erschien.

**) Hiermit werden, wie es scheint, für jeden Unbefangenen die Bedenklichkeiten beseitigt sein, welche Aristoteles mit seiner Angabe im 4. Kapitel der Poetik, daß Sophokles den dritten Schauspieler eingeführt habe, dem Dacier verursacht: „Ce qu' Aristote dit ici, sagt nämlich dieser in einer Anmerkung zu der erwähnten Stelle, que Sophocle ajouta un troisième Acteur aux deux d' Eschyle, pourroit faire croire, qu' il n'y a jamais eu, que deux Acteurs dans les pièces de ce dernier. Cependant dans une scène de ses Coëphores on voit Oreste, Pylade et Clytemnestre parler ensemble, et dans une autre de ses Eumenides, on voit Minerve, Oreste et Apollon. Il est vrai, que l'un des trois dit peu de chose; mais cela suffit, pour faire voir, qu' Eschyle n'a pas entièrement ignoré, que la scène pouvait souffrir trois Acteurs

früheren Stücke alle von der Art sind, daß sie von zwei Schauspielern dargestellt werden konnten. Ueber diese Dreizahl scheint man auch späterhin nicht hinausgegangen zu sein, und wenn sich bei dem Sophokleischen „Oedipus auf Kolonos" nicht begreifen läßt, wie er ohne Hinzuziehung eines vierten Schauspielers gegeben werden konnte, so mag dies ausnahmsweise geschehen sein, und es darf dabei nicht vergessen werden, daß das Stück nicht von dem Dichter selbst, sondern erst nach seinem Tode in Scene gesetzt worden ist.

Demgemäß unterschieden sich auch die Schauspieler als Protagonisten, Deuteragonisten und Tritagonisten. Der Protagonist hatte die erste, vornehmste Rolle, und ihm kam daher die Mittelthüre in der Bühnenwand zu; der Eingang rechts gehörte dem Deuteragonisten, welcher die Rollen derjenigen zu spielen hatte, die von dorther auf der Bühne erschienen; und in ganz gleicher Weise gehörten die Rollen aller derer, die von der linken Seite kamen, dem Tritagonisten. Man kann daher nicht sagen, daß der Protagonist jedesmal die schwierigsten Rollen zu spielen hatte, der Deuteragonist dagegen die leichteren und noch leichtere der Tritagonist. Es kam, wie gesagt, ganz auf das Stück selbst an, ob die Rollen derer, die von rechts her d. h. aus der Fremde kamen, und somit dem Deuteragonisten zufielen, schwieriger oder leichter waren, als die Rollen derer, die von links her d. h. aus der Nähe kamen und demgemäß dem Tritagonisten zugehörten. Als allgemeine Regel scheint jedoch von den alten Tragikern festgehalten worden zu sein, daß die Rolle derjenigen Person, deren Schicksal und Leiden (πάθος), mochte dies nun von äußeren Drangsalen oder inneren schweren Seelenkämpfen herkommen, die Theilnahme der Zuschauer erwecken sollte, stets die des Protagonisten war. Dem Deuteragonisten dagegen theilten die Dichter gern die Rollen derer zu, welche bald durch freundliche Theilnahme, bald durch schmerzliche Klagen oder durch Unglücksbotschaften die

---

différents du Choeur. Comment donc Aristote peut-il attribuer cette invention à Sophocle?" — Die einfachste Antwort auf diese Frage ist die, daß die Aeschyleische Trilogie, zu welcher die Choephoren und die Eumeniden gehörten, im Jahr 458 aufgeführt wurden, und Sophokles mit seinem ersten Stück „Triptolemus" schon 468 auftrat. Er kann also sehr wohl eine Erfindung gemacht haben, die der an Jahren ältere Meister nachher gleichfalls benutzte.

Empfindungen der leidenden Hauptperson hervorrufen, und in den Sophokleischen Deuteragonistenrollen sind es daher meist schwächere Charaktere, die mit einer geringeren Entschlossenheit und Festigkeit einen leichteren Sinn und wärmeres Gefühl verbinden. Dem Tritagonisten endlich pflegten die Rollen derjenigen zuzufallen, welche die Leiden und Drangsale des Protagonisten herbeiführten und dadurch jene Situationen veranlaßten, durch welche das Mitleid für die Hauptperson am meisten erregt wurde.

Dabei aber hatte der tragische Dichter nicht nur darauf zu sehen, daß dem Deuteragonisten, wie viele verschiedene Rollen er auch in dem Stück darstellen mochte, immer die Thüre rechts, und dem Tritagonisten die Thüre links verblieb, sondern auch darauf, daß nie zwei Personen, welche von einem und demselben Schauspieler dargestellt wurden, im Zwiegespräch auf der Bühne zusammentrafen. Daher mußten manche untergeordnete Rollen auch von dem Protagonisten gespielt werden, und hatte dieser in dergleichen Fällen z. B. einen von der Ferne her kommenden Boten darzustellen, so verstand es sich von selbst, daß er durch den Deuteragonisten-Eingang rechts auf der Bühne erschien. Immer aber mußte der Dichter es dabei so einzurichten suchen, daß diese Nebenpersonen durch die dem Protagonisten zugehörige Mittelthür abtraten. Als Beispiel möge hier die Rollenvertheilung bei der Antigone und dem König Oedipus des Sophokles dienen, wie K. O. Müller sie in seiner Geschichte der Griechischen Literatur (II. S. 59) angegeben.

Antigone.

Protagonist: Antigone, Tiresias, Eurydice, zweiter Bote.
Deuteragonist: Ismene, Wächter, Hämon, erster Bote.
Tritagonist: Kreon *).

König Oedipus.

Protag. Oedipus.
Deuterag. Priester, Jokaste, Diener, zweiter Bote.
Tritag. Kreon, Tiresias, erster Bote.

*) Daß dies eine Tritagonistenrolle war, lehrt uns Demosthenes ausdrücklich, wenn er in seinem Streit mit Aeschines, der in den Stücken angesehnerer Tragiker als Tritagonist aufgetreten war, unter andern sagt: Solche strenge und grausame Herrscher, wie den Kreon in der Antigone darzustellen, sei gleichsam ein besonderes Vorrecht der Tritagonisten.

In der vollständig auf uns gekommenen Aeschyleischen Trilogie „Agamemnon," bei welcher es darauf ankam, daß eine und dieselbe Rolle alle drei Stücke hindurch dem nämlichen Schauspieler verblieb, scheint die Rollenvertheilung diese gewesen zu sein:

I. Agamemnon.

Protag. Agamemnon. Wächter. Herold.
Deuterag. Kassandra. Aegisthus.
Tritag. Klytämnestra.

II. Choephoren.

Protag. Orestes.
Deuterag. Elektra. Aegisthus. Bote.
Tritag. Klytämnestra. Wärterin.

III. Eumeniden.

Protag. Orestes.
Deuterag. Apollo.
Tritag. Pythias. Klytämnestra. Athene.

Was die scenische Ausstattung betrifft, so waren, da in den meisten Stücken der Griechen, so weit sie auf uns gekommen sind, größtentheils die Einheit des Ortes beobachtet ist, Verwandelungen der ganzen Bühnendecoration nicht nothwendig, und zu den partiellen Localveränderungen genügten in Athen die Periakten d. h. Maschinen von der Form eines dreiseitigen Prisma, die, schnell herumgedreht, nach der rechten Seite hin, wo man sich die Fremde dachte, eine andere perspektivische Aussicht gewährten, und nach der linken, heimathlichen Seite hin, einzelne, näher liegende Gegenstände verändern konnten. Im Uebrigen bot auch die schmale, aber desto mehr in die Breite sich ausdehnende Bühne mit ihrer Hinterwand hinreichenden Raum zu zwei verschiedenen Localitäten dar. So stellte z. B. im Ajax des Sophokles die eine Hälfte der Bühne das Lager der Griechen dar, das mit dem in der Mitte befindlichen Zelt des Ajax abschloß; die andere Hälfte eine einsame Waldgegend mit der Aussicht auf das Meer, wo Ajax auftritt, da er sich selbst tödtet.

Andere Maschinen waren das Enkyklema und die Exostra, vermittelst deren man, wenn die Flügelthüren des Palastes oder Kriegszeltes, die durch die mittlere Pforte der Hinterwand dargestellt wurden, aufflogen, ein inneres Zimmer mit seinen Decora-

tionen schauen konnte, in welchem sich ein lebendes Bild zeigte. So erscheint z. B. bei Aeschylus die Klytämnestra mit dem blutigen Schwert und dem Badegewand, in das sie den unglücklichen Gemahl verwickelt, bei den Leichen des Agamemnon und der Kassandra in einem solchen Bilde, bei dessen Gruppirung sich gewiß das plastische Genie der Griechischen Kunst stets glänzend bewährte. Dergleichen in der Hinterwand sichtbar werdende Bilder veranschaulichten aber nicht nur die vollendete That, inwiefern sie als Gegenstand der Reflexion und Empfindung dem Chor, wie den Zuschauern, vor die Augen geführt werden mußte, sondern sie waren auch ein unentbehrliches Auskunftsmittel, dem Publikum solche Scenen sichtbar werden zu lassen, die ihrer Natur nach nur in das Innere des Hauses gehörten, und daher auf der eigentlichen Bühne, die stets einen offenen Raum vor dem Hause unter freiem Himmel darstellte, nicht vor sich gehen konnten. Dabei hatte man außerdem noch den Vortheil, daß sich Vorgänge, die zu gräßlich und blutig waren, als daß sie vor den Augen der Zuschauer stattfinden konnten, so am leichtesten vergegenwärtigen ließen, und die tragischen Schauspieler, die ohnedies bei ihrer sonderbar verlängerten und ausstaffirten Gestalt auf ihren hohen Kothurnen in leidenschaftlicheren Bewegungen sich ziemlich unbeholfen ausgenommen haben würden und leicht hätten fallen können, was nach Lucian (Somnium sive Gallus c. 26) ein höchst lächerlicher Anblick war, sahen sich durch jene Vorkehrung der mißlichen Nothwendigkeit überhoben, auf der Bühne selbst dergleichen Handlungen zu vollziehen.

Daß jene Decorationen übrigens den sonstigen Leistungen der Griechischen Kunst in keiner Weise nachstanden, müßten wir, wollten wir es nicht von vorn herein voraussetzen, schon aus dem Eifer schließen, mit dem sich die ausgezeichneten Mathematiker Anaxagoras und Demokritus zum Nutzen der Bühne dem Studium der Perspektive widmeten, und einen noch specielleren Beweis dafür liefert die Notiz, daß die Decorations-Malerei (σκηνογραφία) durch Agatharchus zu einem eigenen Kunstzweig wurde. Nicht minder vollkommen war das Maschinenwesen, inwiefern es Blitz und Donner nachzubilden, phantastische Erscheinungen, geflügelte Wagen 2c. zu besorgen, Gestalten aus der Tiefe emporzuheben oder durch die Lüfte zu entführen hatte, und nicht ganz mit Unrecht machte man schon dem Aeschylus den Vorwurf, daß er die Künste

des Maschinenmeisters mit einer gewissen Vorliebe in Anspruch nehme*).

Was den Chor und seine Gesänge betrifft, so wird sich sein Verhältniß zu der dramatischen Handlung und dem eigentlichen Dialog schon aus folgenden Bemerkungen, wenigstens im Allgemeinen, erkennen lassen. Man hat zunächst die Parodos und das Stasimon zu unterscheiden. Unter der ersteren sind jene marschartigen, meist anapästischen Gesänge zu verstehen, mit denen der Chor zu Anfang des Stückes durch den Seitenzugang in die Orchestra einzog, oder durch welche im weiteren Verlauf der Handlung das Eintreten einer Person bevorwortet und motivirt wurde. Stasima dagegen hießen alle die Gesänge, welche der Chor auf seinem Platz in der Orchestra verharrend, gleichsam als idealer Zuschauer der Handlung anstimmte, um durch seine Betrachtungsweise der Dinge, Regel und Norm für die Auffassungsweise von Seiten der versammelten Volksmenge zu sein. In dieser Beziehung dienten die Stasima auch vornehmlich dazu, im Gegensatz zu der leidenschaftlich bewegten Handlung auf der Bühne, jene Ruhe und Sammlung des Geistes zu bewahren, die dem Griechen zum vollen Genuß eines Kunstwerkes nöthig schien. Was nach dem letzten Stasimon folgte, hieß Exodos, der Ausgang oder Schluß der Tragödie; die Stücke zwischen der Parodos und den einzelnen Stasimen aber Epeisodien, wonach die Tragödie selbst, vermöge der Ruhepunkte, welche mit den Stasimen eintraten, in Prolog, Epeisodien und Exodos zerfiel, und wenn wir die Stasima mit unseren Zwischenakten vergleichen dürfen, so viele Akte als Stasima enthielt. Da jedoch die Bühne das ganze Stück hindurch

*) Es ist keineswegs poetische Uebertreibung, wenn Tanaquil Faber (Le Fevre), ein zu seiner Zeit berühmter Humanist (st. 1670 als Lehrer zu Saumür) in seinen Biographien der griechischen Dichter bei der Charakteristik des Aeschylus unter andern sagt:

Aigles, Vautours, Serpens, Grisons,
Hippocentaures et Typhons,
Des Taureaux furieux, dont la gueule béante
Eut transi de frayeurs le grand cheval d'Atlante,
Un char, que des Dragons étincelants d'éclairs
Promenaient en sifflant par le vuide des airs,
Demorgogon encore à la triste figure
Et l'Horreur et la Mort s'y voyaient en peinture.

offen blieb, so brauchte der Dichter weder auf die Zahl, noch auf die Länge der einzelnen Akte ängstliche Rücksicht zu nehmen, sondern er konnte sich hier durch den Fortgang der Handlung allein leiten lassen. So hat z. B. der Philoktet des Sophokles, der nur ein Stasimon enthält, mit Einschluß des Prologs nur drei Akte, die Antigone dagegen sieben.

Außer den Gesängen, die dem Chorpersonal allein zufielen, gab es aber auch eine Art Wechselgesänge, Kommos (eigentlich: Todtenklage, Trauergesang) genannt, zwischen dem Chor und den Schauspielern, die ein Hauptstück der älteren tragischen Kunst ausmachen und in denen die großen Systeme künstlich verflochtener Strophen und Antistrophen ihre Stelle haben. In ähnlicher Weise fallen auch den Schauspielern allein oft lyrische Parthien zu, die im Allgemeinen *ἀπὸ σκηνῆς* hießen und entweder zwischen mehrere Personen vertheilt waren, oder von einem Einzelnen, in der Regel dem Protagonisten, vorgetragen wurden, in welchem Falle sie Monodien (*μονῳδίαι*) hießen und unseren Arien vergleichbar sind.

Was die musikalische Ausstattung betrifft, so scheinen die lyrischen Theile (*μέλη*) durchweg unter Instrumentalbegleitung (der Cither und Lyra oder der Flöten) gesungen worden zu sein. Die anapästischen Systeme beim Auftreten oder Abgehen des Chores, oder einzelner Schauspieler, welche an die Spartanischen Marschlieder erinnerten, mögen zwischen dem eigentlich melodischen Gesang und der gewöhnlichen Rede in der Mitte gestanden haben, und Aehnliches scheint bei dem Dialog der Fall gewesen zu sein, der sich in der früheren Zeit, da der trochäische Tetrameter vorherrschte, mehr dem musikalischen Recitativ, in der späteren, da der jambische Trimeter das allgemein angenommene Versmaß geworden, mehr der herkömmlichen Umgangssprache nähern mochte.

Nach den bisherigen Bemerkungen über die Einrichtung der Attischen Tragödie im Allgemeinen wird sich das, was über die einzelnen Trauerspieldichter, namentlich über die drei größten Tragiker des Alterthums und ihre Werke zu sagen ist, leichter verstehen lassen, wie denn auch dies wiederum auf manches bisher noch dunkel Gebliebene ein helleres Licht werfen wird.

III.

Aeschylus.

Wieviel auch von den Werken dieses Tragikers für uns verloren gegangen ist, — das, was wir von ihm noch besitzen, reicht vollkommen hin, in ihm einen der würdigsten Repräsentanten jener großartigen Zeit erkennen zu lassen, der er angehört. Denn geboren im J. 525 v. Chr. war er 35 Jahr alt, als der Sieg bei Marathon, und 45 Jahr, als die Seeschlacht bei Salamis geschlagen wurde. Er war also, nach dem Ausdruck des Aristophanes, noch einer jener patriotischen heldenmüthigen Bürger von altem Schrot und Korn, die mit kühnem Männermuth eine ehrenfeste Gesinnung verbanden. Großartig sind die Ideen, die er in seinen Stücken durchführt, großartig die Charaktere, die er in ihnen auftreten läßt. Alles erinnert an den siegreichen Kampf der Athener gegen die Perser, an den Gegensatz zwischen dem Orientalischen Despotismus und dem Hellenischen Freiheitsgefühl, und überall hört man den kühnen Vertreter der Ideen, daß die wahre Freiheit nie unterliegen kann, und wahre Seelengröße jeder Gewalt überlegen sei, ja auch im Unglück groß und herrlich dastehe, während über Tyrannen und Despoten, seien sie auch noch so mächtig, ein vergeltendes Schicksal walte.

Auch Aeschylus war, wie fast alle bedeutenderen Tragiker und Komiker des Alterthums, Dichter von Profession, so daß die tragische Kunst seinen Lebensberuf bildete. Demgemäß lag ihm als äußeres Geschäft die Einübung der Chöre für gottesdienstliche Feierlichkeiten ob, und auch da, wo er als tragischer Dichter auftrat, hatte er zugleich das Amt des Chormeisters (χοροδι-

δάσκαλος) zu versehen. Wollte er nämlich eine Trilogie zur Aufführung bringen, so mußte er sich zuvörderst an den Archonten wenden, welcher den zu feiernden Dionysien vorstand. Dies war für die großen städtischen der erste Archont, (ὁ ἄρχων), für die Lenäen der zweite (βασιλεύς). Schenkte dieser ihm das nöthige Vertrauen, so wies er ihm einen der Chöre zu, die von den reicheren Bürgern, als Choregen, im Namen ihrer Phyle zusammengebracht, unterhalten und ausgerüstet wurden, und wie kostspielig die Ehre der Choragie war, mag man daraus abnehmen, daß der, welcher sie übernahm, mehr als drei Talente *) im Vermögen haben mußte. Denn er hatte das Honorar für den Lehrer, die Festkleider und den übrigen Schmuck des Chorpersonals, den Platz zu den Proben zu besorgen und außerdem die Choristen in der Uebungszeit zu beköstigen.

War dem Dichter ein solcher Chor zugewiesen, so hatte er ihn in allen vorkommenden Tänzen und Gesängen einzuüben; aber natürlich nicht nur ihn, sondern auch die Schauspieler, die nicht von dem Choregen, sondern vom Staat selbst besoldet und dem Dichter durch das Loos zugetheilt wurden, falls er nicht schon Schauspieler hatte, die ihm näher befreundet und für seine Stücke besonders eingeübt waren, wie z. B. Kleandrus und Myniskus für Aeschylus und Kephisophon für Euripides. Und dieses Einüben des Stükkes galt eigentlich auch als die Hauptsache. Wer ein vorher nicht aufgeführtes Stück in solcher Weise auf die Bühne brachte, erhielt dafür die vom Staat ausgesetzte Belohnung, und falls er im Wettstreit den Sieg davon trug, den Preis. Der eigentliche Verfasser war in Rücksicht auf die öffentlichen Verhältnisse eine Nebenperson, und wenn er selbst es war, dem der Preis zuertheilt wurde, so erhielt er ihn nicht als Dichter, sondern, nach unserer Art zu reden, als Regisseur seines Stückes.

Diese Zeit und Mühe kostende Arbeit des Einstudirens muß man mit in Anschlag bringen, um die große Fruchtbarkeit der alten Dichter gehörig zu würdigen. Von Aeschylus z. B., der 25 Jahr alt, im Jahr 500 zum ersten Mal im tragischen Wettkampf mit Pratinas zusammen auftrat, und 456 in Sicilien starb, sind,

*) Ein Attisches Talent galt 1375 Rthlr., drei also machten, da man sich, um einen unseren Verhältnissen entsprechenden Geldwerth zu erhalten, die Geldsummen des Alterthums um das Sechs- oder Achtfache vergrößert denken muß, ein Vermögen von 24,750 oder 32,800 Rthlr. aus.

nach den uns erhaltenen Titeln, mit Einschluß der Satyrspiele, gegen 88 Dramen gedichtet worden, also in einem Zeitraum von 44 Jahren 70 Tragödien; und für wie meisterhaft man dieselben hielt, erhellt schon daraus, daß er dreizehnmal über seine Mitbewerber den Preis davon trug, obwohl unter diesen Dichter, wie Phrynichus, Chörilus und Pratinas waren, und die Athener sich so wenig durch den Klang seines Namens bestechen ließen, daß sie 468 dem jugendlichen Sophokles bei dessen erstem Auftreten den Preis vor dem alten und vielfach bewährten Meister zuerkannten.

Von den früheren Arbeiten des Aeschylus vor dem Jahr der Salaminischen Seeschlacht ist keine auf uns gekommen, und unter den sieben uns erhaltenen Aeschyleischen Tragödien sind wahrscheinlich die 480 aufgeführten „Perser" das älteste Stück. An und für sich betrachtet gleicht dasselbe nun allerdings mehr einer Trauer-Cantate auf das Unglück der Perser, als einem tragischen Drama. Als das Mittelstück einer zusammenhängenden tragischen Trilogie aber, deren erstes Stück, wie uns eine Didaskalie berichtet, den Titel „Phineus" hatte, und deren drittes der „Glaukos Pontios" war, hatte es nicht nur einen wohlberechtigten, sondern auch höchst angemessenen Inhalt. Von Phineus nämlich berichten die Mythographen, daß er die Argonauten bei ihrer Fahrt nach Kolchis, um das goldene Vließ zu erlangen, gastlich aufnahm und ihnen weissagend alle die Abenteuer verkündete, die sie zu bestehen haben würden. Der Argonautenzug aber war selbst gewissermaßen ein Vorspiel zu dem großen Kampf zwischen Asien und Europa, der in seinem weiteren Verlauf auch den Sturz der Punischen Herrschaft zur Folge hatte. An jenen „Phineus" schlossen sich nun die „Perser" an, die mit einem Gesang des, aus den Großen des Persischen Reiches bestehenden Chors beginnen, in dem die ungeheure Macht und Stärke des Heeres gepriesen, bald darauf aber die düstere Ahnung eines unglücklichen Schicksals ausgesprochen wird. Hierauf erscheint Atossa, die Wittwe des Darius und Mutter des Xerxes, welche von einem bedeutsamen Traume erzählt, der sie mit ängstigenden Befürchtungen erfülle. Der Chor räth ihr, sich zu den Göttern zu wenden und besonders den Geist des Darius durch Todtenopfer zu ehren. Inzwischen aber meldet schon ein Bote die gänzliche Niederlage der Perser in der Salaminischen Schlacht, und Atossa beschließt, wenn sich auch das bereits geschehene Unglück nicht wieder abwenden lasse, doch dem Rath des Chores zu folgen, um dadurch eine glücklichere

Zukunft zu erlangen. Sie bringt dem Darius ihre Grabspenden dar, und auf ihr Flehen zu ihm, dem weisen und glücklichen Beherrscher seines Landes, der jetzt allein rathen und helfen könne, erscheint derselbe auf der Höhe des Grabes, und erkennt in dem von Atossa ihm geklagten Unglück des Perserheeres eine nur zu schnelle Erfüllung von Orakelsprüchen, die noch lange nicht erfolgt sein würde, wenn Xerxes sie nicht durch seinen Uebermuth beschleunigt hätte. Zeus bestrafe damit die Herrschsucht, die sich an dem ihr beschiedenen Besitz Asiens nicht genügen lassen wolle, während er selbst der Herrscher eines großen, glücklichen Reiches gewesen, ohne den Halys zu überschreiten und gegen Griechenland zu ziehen, Gegen Ende erscheint Xerxes selbst als Flüchtling in zerrissenem und zerlumptem Königsprunk, und ein kunstreich durchgeführter Trauergesang, der die Verzweiflung desselben schildert, beschließt das Stück, an das sich, wie schon bemerkt worden, der „Glaukos Pontios" anschloß, jener Meergeist, der vorher als Fischer zu Anthedon in Böotien gelebt haben und auf seinen Seereisen nach Italien und Sicilien gekommen sein soll, insbesondere nach Himera, wovon Aeschylus Gelegenheit nehmen mochte, die Befreiung der Sicilischen Griechen von den eroberungssüchtigen Karthagern zu feiern, die als Abkömmlinge von den Asiatischen Phöniciern gleichsam als die Bundesgenossen der Griechenland bedrohenden Asiatischen Streitmacht erschienen.

Auf die dichterische Eigenthümlichkeit und den ästhetischen Werth dieser und der übrigen Tragödien des Aeschylus näher einzugehen, ist hier nicht der Ort. Zudem geben zahlreiche ältere und neuere Schriften darüber hinreichende Auskunft. Wohl aber verdient der religiös-sittliche Charakter, der sich in den „Persern" kund giebt, daß er mit einigen kurzen Worten angedeutet wird. Zunächst darf nicht übersehen werden, daß Aeschylus den Sieg über Xerxes weniger der Tapferkeit und dem Muth der Griechen, als dem allwaltenden Zeus*) zuschreibt, der die ihm mißfälligen Bestrebungen der, mit dem eigenen gegenwärtigen Besitz nicht zufrie-

*) Demgemäß läßt Aeschylus den Darius (v. 779 ff.) sagen

μηδέ τις
ὑπερφρονήσας τὸν παρόντα δαίμονα,
ἄλλων ἐρασθεὶς ὄλβον ἐκχέῃ μέγαν.
Ζεύς τοι κολαστὴς τῶν ὑπερκόμπων ἄγαν
φρονημάτων ἔπεστιν, εὔθυνος βαρύς.

denen, und darum an dem Eigenthum Anderer sich widerrechtlich vergreifenden Herrschsucht vereitelt und mit unerbittlicher Strenge bestraft. Zugleich aber ist es auch, im Gegensatz zu dem Orientalischen Despotismus, bei welchem die Laune und Willkühr des Herrschers die Stelle des Gesetzes vertritt, und statt des bürgerlichen Gemeinsinns nur eine gemeinschaftliche knechtische Unterwürfigkeit unter das Gebot des vergötterten Machthabers herrscht, die Verwaltung des Staates nach Recht und Gesetz, und der innerlich tüchtige Gemeingeist, was Aeschylus als Vorzüge des Griechischen Volkes preist und eben dadurch auf das Dringendste empfiehlt.

Aehnliches gilt von dem im J. 462 zur Aufführung gekommenen Drama „Die Sieben gegen Theben," gleichfalls das Mittelstück einer Trilogie, deren erstes Stück wahrscheinlich der „Oedipus," und deren letztes die „Eleusinier" waren. In dem ersten Stück scheint der Fluch des Oedipus und seine Prophezeiung, daß seine beiden Söhne Eteokles und Polynices das väterliche Erbe nicht brüderlich theilen, sondern ein Fremdling aus Scythien die Theilung veranstalten werde, der Hauptgegenstand gewesen zu sein. Daran schloß sich nun als Fortsetzung das Stück: „die Sieben gegen Theben" an, in dem Eteokles durchaus als besonnener und entschlossener Held und Feldherr erscheint, der zuerst die Meldungen der Boten mit Ruhe und Fassung anhört und erwidert, sodann jedem der sieben, Theben bestürmenden Feldherren einen Thebanischen Krieger entgegenstellt, und endlich, da nur noch sein Bruder Polynices übrig ist, mit finsterem Muth den unheilvollen Zweikampf mit diesem unternimmt, in welchem beide fallen, worauf die beiden Schwestern Antigone und Ismene mit dem Chor zusammen eine erschütternde Todtenklage anstimmen. Das dritte Stück „die Eleusinier," endlich scheint die Bestattung der vor Theben gefallenen Argivischen Helden zum Gegenstand gehabt zu haben, womit das Schicksal der Antigone, die gegen das Verbot des Kreon ihren Bruder bestattet hatte, und dafür zum Tode verurtheilt wurde, in naher Verbindung stand. — Auch in dieser Trilogie ist es, so weit wir dieselbe aus den uns erhaltenen „Sieben gegen Theben" beurtheilen können, weniger das Schicksal der Familie des Oedipus, als vielmehr die Gefahr des Staates und der Religion, welche der Dichter zur Anschauung bringen will. Kapaneus ist der Repräsentant einer fremden und feindlichen Macht, die dem Staat seine Freiheit, Selbstständigkeit und seine Religion

zu rauben trachtet, Eteokles dagegen der, welcher, wie der eine Halbchor am Schluß des Stückes singt, „nächst der Seligen Gunst und nächst der Herrscherkraft des Zeus, die Stadt der Kadmäer geschützt hat, daß sie nicht umgestürzt, nicht mit der Woge fremdländischer Männer bedeckt ward." Die Schilderung des frommen und gerechten Amphiaraus, der nicht der Beste scheinen, sondern sein will, bezogen schon damals die Zuschauer auf den noch lebenden Aristides, den Aeschylus gewiß auch gemeint hatte, und in der Klage des Eteokles, daß auch jener fromme, gemäßigte und gerechte Mann sich jenen übermüthigen Feldherren zugesellt und darum auch unverdienter Weise ihr Verderben getheilt habe, sprach sich, wie man leicht erkannte, der Unmuth des Dichters über die tadelnswerthe Gesinnung jener anderen Führer der Griechen aus, zu denen auch Themistokles gehörte, der den Aristides auf eine so unrühmliche Weise angefeindet hatte, und seine eigene Theilnahme an den verbrecherischen Plänen des Pausanias wohl schon damals im Exil büßen mochte.

Von der, wie es scheint, im J. 461 zur Aufführung gekommenen Trilogie, welche die Geschichte des Danaus und der Danaiden zum Inhalt hatte, ist uns gleichfalls nur das Mittelstück „die Hiketiden" (Schutzflehenden) erhalten. Das vorangehende Drama scheinen „die Aegyptier" und das nachfolgende „die Danaiden," gewesen zu sein, in welchem letzteren die Ermordung der Freier, mit Ausnahme des von der Hypermnestra verschonten Lynkeus den Hauptinhalt bilden mochte. Auch in den Schutzflehenden ist es übrigens weniger die mythische Geschichte des Danaus, als vielmehr die Griechische Staatsreligion mit ihren Opfern, Orakeln, Sagen, Mysterien und ihrer ehrwürdigen, erblichen Priesterschaft, die der Dichter dem Auge der Zuschauer vorführt, und gerade dieses Stück ist reich an Scenen und Stellen, welche die Gemüther mit einer scheuen Ehrfurcht gegen das Heilige erfüllen mußten.

Zu den letzten Werken der großartigen Schöpferkraft des Aeschylus gehört seine gewaltige Trilogie „Prometheus," deren erstes Stück „der Feuer bringende Prometheus" ebenso wie das dritte „der befreite Prometheus" bis auf einige Fragmente für uns verloren ist, so daß wir auch hier nur das mittelste „den gefesselten Prometheus" haben. Der Held der ganzen Trilogie ist, wie schon der Titel der einzelnen Stücke anzeigt, Prometheus, der „menschenfreundlichste Dämon" aus dem

uralten Geschlecht der Titanen, deren Herrschaft gebrochen werden mußte, wenn der Olympische Zeus sich auf dem eben erst erlangten Thron behaupten wollte. Prometheus hat den Menschen das Feuer gebracht, und mit diesem zugleich sie alle die Künste gelehrt, die das menschliche Leben freundlicher und geselliger machen. Er hat aber auch den Menschengeist angespornt, rüstig und kühn immer weiter zu streben, und nach Gütern und Vollkommenheiten zu ringen, welche die Götter sich allein vorbehalten haben, und deren theilweiser Besitz, — denn des ganzen ist die beschränkte menschliche Natur nicht fähig — das Menschengeschlecht eigentlich unglücklicher macht, als das gänzliche Entbehren derselben. Darum wird der Räuber des himmlischen Feuers an einen Felsen des Scythenlandes angeschmiedet, und mit dieser Anschmiedung beginnt der „gefesselte Prometheus." Einen frappanten Gegensatz zu der edlen Heldennatur des riesigen Titanen bildet, gleich im Anfang, der niedere Sclavensinn des Henkersknechtes, der, weil er in Gemeinheit aufgewachsen ist, zwar nicht billigt, was er zu thun hat, sondern darüber seufzt, aber dennoch es thut, weil er eben knechtischer Natur ist, daher ihn auch Prometheus keines Wortes würdigt. Einen anderen Gegensatz zu seinem kühnen und trotzigen Heldenmuth bildet die, durch die Oceaniden repräsentirte, weibliche Milde und Schwäche. Von edlen Gefühlen erfüllt, verabscheuen auch diese Jungfrauen, die Töchter des Oceanus, die den Chor bilden, und den in Fesseln Liegenden zu trösten kommen, jede Tyrannei. Aber sie haben zum Widerstand keinen Beruf, zum Helfen keine Kraft. Einen dritten Gegensatz bildet endlich der alte Oceanus, mit seinen milden und beschwichtigenden Rathschlägen, der Repräsentant jener Alltagsseelen, die für alle Fälle ihre Trostgründe und Moralsätze haben, und sich überall bücken und krümmen, wo es ihnen nothwendig oder förderlich dünkt. Als eine Leidensgefährtin erscheint ferner Io, die unglückliche Dulderin, die durch die Liebe des Zeus den Haß der Hera auf sich geladen hat, und bei ihren ruhelosen Wanderungen auch zu Prometheus kommt, der ihr alle die Mühseligkeiten mittheilt, die sie noch fernerhin werde zu bestehen haben. Von dieser Seite betrachtet, stellt sich auch Io als das beklagenswerthe Opfer eines feigherzigen Tyrannen dar, welcher sie büßen läßt, was er selbst verschuldet, und zwar nur aus Furcht vor einem eifersüchtigen Weibe. Daher beharrt auch Prometheus in seinem Trotz, und läßt sich, statt nachzugeben, lieber unter Donner und Blitz von Zeus

zwischen den Felsen begraben, womit das Stück schließt. — Aber gerade aus der Liebe des Zeus zur Io soll ihm einst Hülfe kommen und der dreizehnte Nachkomme der unglücklichen Dulderin — Herakles — sein Retter werden. Dies bildet den Inhalt des „befreiten Prometheus." Zeus hat, nachdem er seinen Thron hinlänglich befestigt weiß, eine allgemeine Amnestie erlassen, und die Titanen, von ihrer Haft im Tartarus befreit, treten nunmehr, statt der Oceaniden, als Chor auf. Auch für das Menschengeschlecht ist eine neue Aera angebrochen, das Heroen-Zeitalter, in welchem die Menschheit durch die Olympischen Götter selbst — denn die Heroen sind die Kinder unsterblicher Götter und sterblicher Menschen — geadelt erscheint, und einer der größten unter ihnen, Herakles, der Sohn des Zeus von Alkmene, einer späteren Enkelin der Io, der wohlthätigste und menschenfreundlichste unter den Heroen, wie Prometheus es unter den Titanen war, aber auch bereit, für seinen Vater Zeus das Leben zu opfern, hat kaum von dem, an die Scythischen Felsen angeschmiedeten Prometheus, dessen Brust noch dazu täglich von dem Adler des Zeus zerfleischt wird, vernommen, wieviel das Menschengeschlecht ihm verdanke, als er auch sofort sich anschickt, den Dulder von dem quälenden Adler und den Fesseln zu befreien, und nunmehr legt Prometheus, die tiefe Weisheit der Rathschlüsse des Zeus in all ihrer Herrlichkeit erkennend, seinen Trotz ab, und ordnet sich freiwillig dem mächtigen und doch gegen das Menschengeschlecht so liebreich gesinnten Göttervater unter.

Die letzte Trilogie, mit welcher, wie für die Alten, so auch für uns, die dichterische Thätigkeit des Aeschylus schließt, und die im J. 458 zur Aufführung kam, behandelt die Geschichte des Agamemnon und Orestes, und gerade sie ist uns glücklicher Weise vollständig erhalten. In dem ersten Stück „Agamemnon" erscheint der von Troja heimgekehrte Sieger als Ehrfurcht gebietender Herrscher, wie er von seiner Gemahlin Klytämnestra empfangen, auf den ausgebreiteten Purpurteppichen in das Innere seines Palastes hineinschreitet, und der Chor preist, während ringsum die Feuerzeichen leuchten, in Jubelklängen den Triumph der Griechischen Götter über die fremden. Aber mitten durch diese Freudenscenen ertönt in den Gesängen des Chors bereits ein Ton der traurigsten Ahnung. Agamemnon ist durch seinen kriegerischen Ehrgeiz die Ursache geworden, daß viele Griechen vor Troja das Leben verloren haben, und um dieses Unternehmen gelingen zu las-

sen, ist er selbst seine Tochter Iphigenia zu opfern bereit gewesen. Dadurch hat er ein düsteres Verhängniß über sein Haus herbeigezogen, dessen Ahnung von Stufe zu Stufe immer beängstigender hervortritt, bis endlich in der Scene zwischen Kassandra und dem Chor das ganze Unheil des Königshauses zum klaren Bewußtsein kommt. Auf die Ermordung des Agamemnon folgt bald der Triumph der, ihren unlauteren Lüsten mit rücksichtsloser Entschiedenheit folgenden, treulosen Klytämnestra und des Aegisthus, die die sich der blutigen That freuen, und die Vorwürfe des Chors, der ihnen mit Festigkeit entgegentritt, abweisen. Die „Choephoren" enthalten nun, als Fortsetzung des Agamemnon, die Blutrache des Orestes. Aegisthus, der Mörder des Agamemnon, wird von dem Sohn des Gemordeten getödtet, und der Chor billigt den Mord des Tyrannen. Aber Klytämnestra hat im Einverständniß mit ihm gehandelt und theilt seine Schuld. Durch schwere Träume geängstigt, sendet sie die Trojanischen Frauen, die als Dienerschaft des Atridenhauses den Chor bilden, um den ermordeten Gemahl durch Grabspenden zu versöhnen, und diese werden auf den Rath der Elektra zwar dargebracht, aber nicht für die, welche sie gesandt hat. Die unterirdischen Götter verlangen den Tod der Mörderin, und Orestes vollführt die finstere That, überwältigt von den Forderungen dieser dunkeln Mächte und des Delphischen Orakels, und eilt alsdann, von den Erinnerungen geängstigt, davon, den Delphischen Apollo, der ihm die That geboten, um Reinigung von dem Muttermord anzuflehen.

Diese erfolgt auch wirklich in dem dritten, die Trilogie vollendenden Stück „die Eumeniden." Die Reinigung jedoch, welche Apollo dem Orestes hat zu Theil werden lassen, bringt die Rachegöttinnen, welche, ohne Rücksicht auf das Motiv, die That des Muttermordes an sich, mit der Unerbittlichkeit eines Naturgesetzes, zu bestrafen haben, nur auf kurze Zeit zur Ruhe. Sie schlummern im Tempel ein; und nur dort, in der heiligen Freistätte der Religion, findet der von ihnen verfolgte Flüchtling Ruhe vor ihnen. Sobald er sich jedoch wieder hinauswagt in die Welt, peinigen sie ihn aufs neue, und erst in dem Heiligthum der Pallas zu Athen kommt die Sache zu ihrer völligen Entscheidung. Hier ist es nun, wo der Dichter der demokratischen Partei seiner Zeit, die neuerungssüchtig an den alten Institutionen des Staates rüttelte, darzustellen sucht, wie heilig und unantastbar sie seien, und wie sehr das Wohl des ganzen Volkes von ihrem Fort-

bestehen abhänge. Er läßt die Schutzgöttin Athens selbst auftreten, mit all dem Pomp, der ihrem Erscheinen den höchsten Grad von Feierlichkeit geben kann. „Ordnung und Regel, Gesetz und Recht, Zucht und Enthaltung von der barbarischen Blutrache," lehrt sie, „sei der Zweck aller Athenischen Einrichtungen. Dies alles sei von den Göttern angeordnet, und wehe dem Frevler, der das Volk verführe, solche Einrichtungen zu verletzen." Pallas selbst aber, in welcher Aeschylus die besonnene Weisheit, Gerechtigkeit und Mäßigkeit personificirt, will über die That an sich, die sie als einen Muttermord eben so wenig entschuldigen, als um der edlen Leidenschaftlichkeit willen, aus der sie hervorgegangen, unbedingt verdammen kann, nicht entscheiden. Der Areopagus soll Richter sein. Dieser aber ist, wie der Dichter ihn darstellt, kein menschliches, sondern ein göttliches Gericht, und Aeschylus bietet alle Pracht des Theaters auf, um den heiligen Schauer zu vermehren, mit dem die Athener ohnehin schon ein Gericht betrachteten, das unbestechlich und unerbittlich, von den angesehensten und bewährtesten Männern im schweigenden Dunkel der Nacht gehalten ward. Das Auftreten der beiden Schutzgötter Athens, Apollo und Pallas, von denen jener die That angerathen und gebilligt, diese die Entscheidung über dieselbe dem Areopag überwiesen hatte, mußte in Verbindung mit der Feierlichkeit der ganzen Scene, diesem Gerichtshof eine höhere, göttliche Weihe geben. Demgemäß sagt auch Pallas: „Dies Gericht hält durch heilige Schen und durch Furcht, die dieser Scheu verwandt ist, die Bürger vom Ungerechten ab bei Tage wie in der Nacht, wenn anders nicht der Bürger schlechter Zusatz das Gesetz selbst verändert. Denn mischest Du mit Schlamm den klaren Quell; nie findest du den Trunk. Drum rath' ich euch, nie sei die Stadt gesetzlos, oder von der Willkühr nur allein beherrscht. Nicht bannt jede Furcht vor Straf' aus eurem Staat. Wo ist der Sterbliche, der, wenn er nichts mehr scheut, dem Rechte treu verharrt? Wenn ihr, wie sich's gebührt, in solcher heiligen Scheu verharrt, dann habt ihr eine Festung eurer Stadt, und eine Rettungsburg, wie keine andere Stadt der Menschen außer euch sie hat, nicht in der Scythen Land, in Pelops' Insel nicht. Das ehrwürdige Gericht, das Habsucht nie verführt; deß schnelle Rache den Verbrecher trifft; das, wenn ihr schlummert, für euch wacht; das stell' ich selbst zum Wächter eures Staates auf. Die lange Rede der Ermahnung sprach ich zu meinen Bürgern aus, damit sie eine War-

nung für die Zukunft sei *). Doch nun steht auf, gebt eure Stimmen, und entscheidet nach dem Recht. Denkt an den heil'gen Eid. Gesprochen hab' ich, was mir hier zu sprechen war."

Die Verhandlungen nehmen nun ihren Anfang, wobei sich ergiebt, daß die Stimmen auf beiden Seiten gleich sind, so daß erst der Stimmstein der Athene den Rechtsstreit zu Gunsten des Orestes entscheidet, wodurch der Dichter den Gedanken veranschaulichen wollte, daß die Pflicht der Blutrache und die Schuld des Muttermordes sich die Wage halten, und das strenge Recht hier keine Auskunft darbietet, daß aber die Olympischen Götter, bekannt mit der menschlichen Natur und den persönlichen Verhältnissen der Einzelnen, für den ohne innere Schuld Unglücklichen einen Rettungsweg aus allen Drangsalen darbieten. Orestes verläßt hierauf freigesprochen die Bühne, und die besonnene weise Göttin Pallas besänftigt die Erinnyen wegen des ihnen entgangenen Racheopfers durch die Verheißung fortdauernder gebührender Verehrung, worauf auch alsbald in einem festlichen Aufzug unter Fackelglanz die Einsetzung des Cultus der „Eumeniden" — denn unter Voraussetzung gebührender Anerkennung verwandeln sich die Erinnyen in wohlgesinnte Segensgottheiten — stattfindet.

Es wird berichtet, daß Aeschylus ein Pythagoräer war, und gewiß hatte dies auf seine dichterische Wirksamkeit den wesentlichsten Einfluß. In allen seinen Stücken stellt er sich uns als den edelsten Repräsentanten sittlicher Würde und hoher Ehrfurcht vor dem Göttlichen dar. Nur der Huld der Götter, welche den Staat der Athener mit ehrwürdigen Instituten zur Aufrechterhaltung von Sittlichkeit und Recht ausstatteten, verdankt derselbe, nach Aeschylus, sein bisheriges Bestehen und seine Siege über die Feinde, und nur das treue Festhalten an dem, was die Götter durch den Mund der Priester und die Gesetze des Staates als ihren Willen kund thun, berechtigt zu der Hoffnung seines ferneren Gedeihens. Der Uebertreter der dem Menschen ins Herz geschriebenen oder durch die Staatsverfassung festgestellten Gesetze

---

*) Wie begeistert übrigens auch die Athener von der Oresteischen Trilogie dem Dichter vor allen anderen Rivalen den Preis zuerkannten, so wenig ließen sie sich doch abhalten, den Areopagus in eben derselben Zeit wirklich aller der Macht und Ehre zu berauben, die Aeschylus ihm hatte schützen wollen, und daher läßt ihn auch Aristophanes in den „Fröschen" eine zornige Unzufriedenheit mit dem Publikum an den Tag legen.

sündigt zugleich gegen die Götter und fällt ihren Strafgerichten anheim, und das Wohl des ganzen Staates würde gefährdet und der Staat selbst, des Schutzes der erzürnt sich abwendenden Götter beraubt, seinem Untergange nahe sein, wenn man je wagen wollte, das von den Göttern selbst Sanctionirte mit frevelnder Hand anzutasten oder umzustoßen.

Die Athener erkannten auch, obwohl sie sich im Lauf der Zeit von dem Wege des Rechts und der Scheu vor dem Göttlichen, auf das Aeschylus sie stets hingewiesen, zu ihrem Verderben immer weiter entfernten, den hohen sittlichen und dichterischen Werth seiner Werke vollkommen an. Auch nach seinem Tode durften Stücke von ihm, und zwar als neue, aufgeführt werden, worauf sich das Wort des Aristophanes bezieht: „Nur mit ihm starb seine Muse nicht,"*) und während der Staat den Dichter oder Regisseur, der diese Stücke dem Chor und den Schauspielern einstudirte, in herkömmlicher Weise belohnte, wurde der Siegerkranz dem lange verstorbenen Dichter geweiht.

---

*) Vgl. die Scene in der Komödie „die Frösche," in welcher der poetische Wettstreit zwischen Aeschylus und Euripides stattfindet, dem folgende Verse vorangehen:

Aeschylus.

Ich wünsche gar nicht Streit mit ihm an diesem Ort,
Denn nicht mit gleichen Waffen kämpfen wir.

Dionysos.

Wie so?

Aeschylus.

Weil nicht mit mir gestorben meine Poesie;
Mit jenem ist sie's, also, daß er zu reden hat.

IV.

Sophokles.

Obgleich Sophokles, der Sohn des Sophilus, geboren 495 in dem Attischen Gau Kolonos, nicht nur ein Zeitgenosse des Aeschylus war, sondern selbst eine Zeitlang als jüngerer Nebenbuhler mit dem älteren Meister um den Preis wetteiferte, so ergiebt sich doch schon aus der oberflächlichsten Vergleichung beider, daß Aeschylus an der Grenze eines durch ihn repräsentirten und mit ihm untergehenden Zeitalters alterthümlicher und großartiger Einfachheit, Sophokles dagegen mitten in dem Kunst liebenden und an verfeinerte Genüsse gewöhnten Perikleischen Zeitalter steht. Die Religion ist bei Aeschylus eine Ehrfurcht gebietende, großartige Macht; bei Sophokles heiter, mild und freundlich. Bei Aeschylus ist das aristokratische Element vorherrschend; die Priester und die Lenker der Staats- und Rechtsangelegenheiten machen als Organe des göttlichen Willens Anspruch auf unbedingten Gehorsam des Volkes gegen das, was nicht sie, sondern die Götter durch sie anbefehlen, und das Ganze erscheint bei ihm als ein von Greisen, Patriciern und Priestern wohlberathener Staat. Bei Sophokles dagegen tritt das demokratische Element, wie es sich im Zeitalter des Perikles mehr und mehr geltend machte, entschieden hervor, und wo ein einzelner Herrscher auftritt, ist er entweder ein Tyrann im späteren, widrigen Sinne des Wortes, oder bloßer Vollstrecker des Volkswillens, ohne daß ihm ein patricischer Adel zur Seite stände. Bei Aeschylus tritt das weibliche Geschlecht, als dem Staat, seiner Verwaltung und seinen Unternehmungen fremd, in den Hintergrund; bei Sophokles aber hat es schon die Bedeutung, welche eine Aspasia und ähnliche Frauen des Perikleischen Zeitalters ihm erworben hatten. Der feineren Bildung dieses Zeitalters ist es ferner zuzuschreiben, daß Sophokles durch das Rührende zu bewirken sucht,

was Aeschylus durch das Furchtbare erreichte. Das Publikum will zwar ergriffen werden; aber das Grausenhafte und Schrecken Erregende würde auf den gebildeteren Theil der Zuschauer einen zu unangenehmen Eindruck machen. Daher muß es von der Bühne weichen. Die Rücksicht auf ein solches Publikum erklärt endlich auch manche Eigenthümlichkeit der Sophokleischen Diction, die, wenn gleich fließender, als die des Aeschylus, doch in einem gewissen Spielen mit Worten in ihrer herkömmlichen und ihrer ursprünglichen Bedeutung sich gefällt. Den Athenern jener Zeit gefiel ein Redner, der Alles frei heraussagte, weit weniger, als der, welcher sie Manches errathen ließ, und ihnen dadurch Gelegenheit gab, sich über ihren eigenen Scharfsinn zu freuen. Sie waren, wie Kleon beim Thucydides*) sich ausdrückt, Verächter des Gewöhnlichen, aber Bewunderer des Neuen und Seltsamen, und liefen gern mit ihren Gedanken dem Sprechenden voraus.

Die dichterische Thätigkeit des Sophokles, soweit sie der Oeffentlichkeit angehörte, begann mit dem Jahre 468, in welchem er an den großen Dionysien, wahrscheinlich mit seinem „Triptolemus," einem patriotischen Stück, worin der Eleusinische Heros, als Verbreiter des Getreidebaues bei den Völkern und als Besänftiger ihrer, der Civilisation weichenden Rohheit und Wildheit, gefeiert wurde, gegen den Sieg gewohnten Aeschylus in die Schranken trat. Eben war Cimon nach seinem Siege über die Seeräuber von Scyrus heimgekehrt. Der erste Archont, Aphepsion, fand es daher angemessen, dem ruhmvollen Sieger in der ernsten Schlacht die Entscheidung des poetischen Wettkampfes zu überlassen, und wie sehr auch Cimon bei seiner edlen Geradheit des Charakters einen Aeschylus zu schätzen wußte, so erkannte er doch dem sieben und zwanzigjährigen Sophokles den Preis zu.**)

---

*) Thucyd. III. 38. *Δοῦλοι ὄντες τῶν ἀεὶ ἀτόπων, ὑπερόπται δὲ τῶν εἰωθότων, καὶ προαισθέσθαι πρόθυμοι τὰ λεγόμενα καὶ προνοῆσαι βραδεῖς τὰ ἐξ αὐτῶν ἀποβησόμενα.*

**) Von da an blieb es auch feststehende Sitte, daß bei den Tragödien zehn Kampfrichter, und zwar solche, die als Strategen mit zu Felde gewesen waren, durchs Loos erwählt, zu entscheiden hatten, während bei den Komödien nur fünf Kampfrichter waren, und jeder athenische Bürger durch das Loos zu diesem Amt kommen konnte. Hieraus erklärt sich auch, warum Aristophanes in den „Fröschen" kurz vor dem Beginn des Wettstreites zwischen Aeschylus und Euripides, den Chor (v. 1102 ff.) sagen läßt:

Das früheste von den uns erhaltenen Stücken ist die 440 aufgeführte „Antigone," und sie fand besonders wegen der vielen trefflichen Bemerkungen über den Staat, die darin vorkommen, so viel Bewunderung, daß die Athener den Dichter durch Volkswahl zu einem der zehn Strategen wählten, und als solcher machte er auch mit Perikles den Krieg gegen die Aristokraten von Samos mit, die, von den Athenern vertrieben, mit Hülfe Persischer Unterstützung nach Samos zurückgekehrt waren und die Einwohner gegen Athen aufgewiegelt hatten. Uebrigens war Sophokles, wie ein Zeitgenosse von ihm, Jon von Chios, bei Athenäus (XIII. p. 603) bemerkt, kein sonderlicher Politiker, und er mag sich durch Staatsgeschäfte wohl nicht in seiner dichterischen Thätigkeit haben stören lassen, was schon die Menge seiner dramatischen Arbeiten wahrscheinlich macht. Denn von den 130 Dramen, die ihm zugeschrieben wurden, erklärt selbst der als strenger Kritiker bekannte Grammatiker Aristophanes, nur 17 für unecht, und da nach der chronologischen Ordnung der Stücke die „Antigone" das 32ste war, so bleiben für die Zeit von 440 – 406, wo Sophokles in einem Alter von 89 Jahren starb, 81 Stücke, oder, wenn man die Satyrdramen abrechnet, 58 übrig.

Schon in der „Antigone" tritt uns der Dichter mit seiner

„Seid ihr aber voll Besorgniß, ob denn auch das Publikum
Bildung g'nug hat, aufzupassen,
Und, was ihr Hohes sagt, zu fassen,
Ei, so könnt die Angst ihr lassen; denn man ist nicht mehr so dumm.
Alle sinds gediente Leute" (ἐστρατευμένοι γάρ εἰσι), womit Aristophanes allerdings nur spotten wollte, weil es ihm nicht einleuchten mochte, inwiefern der, welcher zu Felde gewesen, damit zugleich auch seine Befähigung zu dem Amt eines Kunstrichters dargethan habe. Der Spott aber ist um so beißender, da die „Frösche" bald nach der Seeschlacht bei den Arginusischen Inseln aufgeführt wurden, für welche man, weil es in Folge der vorangegangenen Niederlagen an Leuten gebrach, Fremdlingen und Sclaven das Bürgerrecht und die Freiheit verheißen hatte, wenn sie Kriegsdienste thun wollten. Dies geschah auch, und so saßen denn bei der Aufführung jener Aristophanischen Komödie Leute im Theater, die durch ihren Kriegszug mit einem Male nicht nur das Bürgerrecht, sondern auch die Befugniß, über Komödien und Tragödien eine richterliche Entscheidung abzugeben, erlangt hatten.

Eben so bekannt ist das Sprüchwort „Fünf Richter haben zu entscheiden" (ἐν πέντε κριτῶν γούνασι κεῖται) wozu Hesychius ausdrücklich die Bemerkung macht: τοσοῦτοι τοῖς κωμικοῖς ἔκρινον.

ganzen Eigenthümlichkeit als Dramatiker entgegen. Es sind nicht mehr jene in sich zusammenhängenden Aeschyleischen Trilogien, sondern drei einzelne Tragödien, von denen jede für sich ein Ganzes ausmacht, mit welchen der Dichter vor dem Publikum auftritt.*) Demgemäß ist es ein Hauptfactum, um welches sich Alles dreht und das in dem Stück selbst zu seinem vollkommenen Abschluß kommt, und statt der Darstellung ganzer Reihen von mythischen Familiensagen, ist es die Darstellung von menschlichen Charakteren, auf welche Sophokles allen Fleiß verwendet. Daher ist auch bei ihm das lyrische Element bei weitem weniger die Hauptsache, als bei Aeschylus, und die Chorgesänge sind zu Gunsten des Dialogs, der die Vorgänge im Inneren der handelnden Personen selbst darlegt, bedeutend verkürzt. Gerade durch die innere Wahrheit aber, mit der er das menschliche Gemüth in allen seinen Tiefen zu schildern weiß, ist er jener Dichter geworden, dessen Werke von so unvergänglich sittlicher Bedeutung sind und auf jedes empfängliche Gemüth einen so tiefen Eindruck machen.

In der „Antigone“ weist Alles auf die eine Grundwahrheit hin: daß der Staat ein Heiliges außer und über ihm anzuerkennen habe, das er unangetastet lassen muß. Polynices, ein Thebanischer Bürger und Sprößling des Thebanischen Königsgeschlechtes, der im Zweikampf mit seinem Bruder Eteokles gefallen, liegt getödtet vor den Mauern der Stadt, und Kreon, der gegenwärtige Herrscher von Theben, handelt ganz nach der allgemeinen Sitte der Griechen, wenn er bei Todesstrafe seine Bestattung verbietet. Denn gerade dadurch, daß der als Feind seines eigenen Vaterlandes Gefallene unbeerdigt den Hunden und Geiern zum Fraß dienen sollte, schienen die Staaten am ehesten gegen ihre eigenen unruhigen Bürger gesichert zu werden. Wie sehr aber auch Kreon mit seinem Verbot äußerlich im Recht ist, ebenso gewiß erkennt Antigone die Bestattung ihres Bruders als eine heilige Pflicht an. Echt weiblich kümmert sie sich nicht um politische Gründe und Rücksichten, sondern sie weiß nur, daß sie nach uraltem, frommem Brauch, der die Besorgung des Leichnams zu einer Liebes-

*) Daher sagt auch Suidas in dem Artikel „Sophokles,“ daß es durch ihn und seit seiner Zeit Sitte geworden sei *δρᾶμα πρὸς δρᾶμα ἀγωνίζεσθαι, ἀλλὰ μὴ τριλογίαν*, obwohl dies nicht ganz richtig ist. Denn Euripides, Philokles und andere Tragiker der späteren Zeit traten wieder mit Tetralogien auf.

und Gewissenspflicht der weiblichen Glieder der Familie macht, den Bruder nicht unbestattet lassen darf, und je härter Kreon in seinen Drohungen gegen sie ist, desto trotziger erhebt sich der weiblich kühne Sinn der edlen Schwester, die innerlich fühlt, daß sie sich jener heiligen Pflicht nicht entziehen darf, zum entschlossenen Handeln. Sie bestattet den Leichnam und wird dafür zum Tode verurtheilt. Vergebens sind die Mahnungen des Tiresias, vergebens die Bitten des Hämon, den auf der einen Seite der kindliche Sinn des Sohnes an Kreon, auf der anderen eine innige Liebe zur Antigone an die Unglückliche fesselt. Kreon läßt sich weder schrecken, noch erweichen, sondern befiehlt die Vollstreckung des Todesurtheils. Bei der Leiche der Antigone aber ermordet sich Hämon; der Tod des Sohnes zieht den der Mutter nach sich, und so muß Kreon doch am Ende inne werden, daß die Familie Güter enthält, welche keine Staatsklugheit ersetzen kann, und daß das unbeugsame Festhalten an menschlichen Gesetzen und Verordnungen, die mit der geheiligten Sitte und dem göttlichen Gesetz im Widerspruch stehen, nur Verderben bringt.

Auch in der „Elektra," welche unter den auf uns gekommenen Stücken, der Zeitfolge nach, der „Antigone" am nächsten steht, ist es wiederum echt Sophokleisch, daß der Dichter die Elektra zur Hauptperson macht und die Protagonistenrolle ihr zuertheilt, während bei Aeschylus Orestes die Hauptperson ist. In dem Aeschyleischen Drama vollzieht dieser, vom Delphischen Gott damit beauftragt, die Blutrache, und diese ist das Centrum der ganzen dramatischen Handlung; bei Sophokles dagegen sind die Empfindungen des hochherzigen Mädchens der Hauptgegenstand, und die Tödtung der ehebrecherischen Klytämnestra und des Aegistheus erscheint bei ihm nur als eine nothwendige Folge des Vorangegangenen, und als ein Ereigniß, wodurch Elektra endlich von ihrer quälenden Unruhe und Angst erlöst wird. Die innige Liebe zu dem so schmachvoll gemordeten Vater und der Abscheu vor dem üppigen Leben der übermüthigen und lasterhaften Mutter, die schamlos mit ihrem Buhlen der Frevelthat sich freut, müssen die jungfräuliche Seele mit einem glühenden Haß erfüllen, der dadurch, daß Klytämnestra frech genug ist, an dem Tage des Mordes ein häusliches Fest zu begehen, nur vermehrt werden kann. Ihre ganze Hoffnung einer Bestrafung solcher Frevel beruht auf Orestes, der nach Sophokles als Kind bei der Ermordung des Agamemnon zugleich mit getödtet werden sollte, und den nur Elektra vom Tode

rettet, indem sie ihn einem Gastfreund des Vaters übergiebt, bei dem er heranwächst. Zum mannbaren Jüngling herangereift kommt er, ohne daß Elektra selbst es ahnt, wer er eigentlich ist, mit dem vorgeblichen Aschenkruge des Orestes in das väterliche Haus. Elektra ist von dieser Todesbotschaft aufs tiefste erschüttert; ja selbst Klytämnestra kann — und auch hierin haben wir wieder einen milden, menschlichen Zug des Sophokles zu erkennen, der dem Aeschylus fremd ist — eine flüchtige Regung des Muttergefühls nicht unterdrücken, obwohl die Nachricht sie im Ganzen mehr erfreut und beruhigt, als betrübt. Bald darauf findet das Todtenopfer statt, und hier ist es, wo die Trauer der Elektra den höchsten Gipfel erreicht, da sie den Aschenkrug in ihren Armen hält, der, wie sie meint, ihre einzige Hoffnung einschließt. Darauf folgt jedoch schnell die Erkennungsscene der beiden Geschwister und die Vollführung der Blutrache, wodurch das heiße Verlangen der Schwester endlich befriedigt wird.

In gleicher Weise ist auch bei den „Trachinierinnen,“ die den tragischen Untergang des Herakles zum Gegenstand haben, nicht Herakles, sondern seine Gemahlin Deianira die Hauptperson. Mit inniger Liebe an ihrem Manne hängend, will sie diesen auch ganz für sich haben, und ihr ganzes Dichten und Trachten hat nur den einen Zweck, sein Herz wieder zu gewinnen. Daher ist ihr das mit dem Blut des sterbenden Centauren benetzte Gewand, wodurch in demjenigen, welcher es trägt, eine heftige und dauernde Liebe zu der Geberin entzündet werde, ein willkommenes Geschenk, und sie wartet ungeduldig auf die Gelegenheit, es dem Herakles zu reichen, um ihren sehnlichsten Wunsch erfüllt zu sehen. Sie ahnt nicht, daß sie dem Mann ihrer Liebe dadurch den qualvollsten Tod bereitet. Aber wie groß auch ihre Eifersucht ist, nie verleugnet sie dabei die weibliche Sittsamkeit, und aus Liebe zum Gemahl nimmt sie selbst die Nebenbuhlerin freundlich auf. Herakles, der im letzten Theil des Stückes als Hauptperson erscheint, bricht zwar in Folge der furchtbaren Schmerzen, die das angelegte Gewand ihm bereitet, in heftige Verwünschungen der Gattin aus. Sobald er jedoch zur Erkenntniß kommt, daß sie aus Liebe das vom Schicksal ihm bestimmte Ende auf solche Weise herbeigeführt habe, scheidet er ohne Vorwurf gegen die unglückliche Gattin aus der Welt.

Der Sophokleische „König Oedipus“ ist gleichfalls mehr ein Charaktergemälde, als eine Darstellung der Frevel des Oedipus

selbst. Die ganze dramatische Handlung bezieht sich nur auf die Entdeckung dieser Gräuel. Oedipus wird zu Anfang von dem Chor der Thebaner mit besonderem Nachdruck als der Weiseste und Beste unter den Menschen gepriesen, und stolz auf seinen eigenen Werth gedenkt der König mit großer Selbstzufriedenheit der Maßregeln, die er getroffen, um den Grund der verheerenden Seuche zu erforschen und den Mörder des Laius zu entdecken. Daß er selbst es sein könne, fällt ihm nicht im Entferntesten ein. Daher auch seine ungestüme und ungerechte Hitze, als der alte blinde Seher Tiresias ihm eröffnet, daß er sich selbst eiligst aus dem Lande entfernen müsse, um das Land von dem Verderben zu befreien. Erst in dem Gespräch mit seiner Gemahlin Jokaste steigt in ihm, da sie die Ermordung des Laius am Dreiwege erwähnt, ein plötzlicher Argwohn auf, und es ist ein charakteristisches Zeichen jener erhabenen Sophokleischen Ironie*), die ihren Schmerz über die Beschränktheit der menschlichen Natur in schneidenden Contrasten zwischen der realen Wahrheit und den für wahr gehaltenen und doch falschen Vorstellungen der Menschen ausdrückt, daß Jokaste gerade da die Enthüllung aller Gräuel anregt, wo sie den Gemahl völlig beruhigen, und die prophetische Weisheit des Tiresias Lügen strafen will. Oedipus läßt sich auch vollkommen beruhigen, und die Botschaft von dem Tode seiner Eltern in Korinth würde ihn von der Furcht einer Verschuldung gänzlich befreien, wenn nicht eben derselbe Bote ihm zugleich von seiner Auffindung am Berge Cithäron erzählte, wodurch Oedipus plötzlich wieder aus dem Gefühl der Sicherheit gerissen wird. Jokaste, die das Kind hatte aussetzen lassen, durchschaut schon ganz den schrecklichen Zusammenhang. Aber Oedipus kann nicht ruhen, als bis er seines Vatermordes und der blutschänderischen Verbindung mit der eigenen Mutter völlig gewiß geworden ist, und nun vollzieht er an sich selbst die gräßliche Strafe, daß er sich die Augen ausreißt, um die Gegenstände und Orte seines Frevels nie mehr zu sehen, und er, der stolze, selbstzufriedene Herrscher, zieht blind als Bettler aus dem eigenen Lande heraus, um es von der Seuche zu befreien und seine eigene Schuld abzubüßen.

Nicht minder erscheint in dem „Ajax" des Sophokles die De-

---

*) Sehr lehrreich ist über diesen Punkt C. Thirwall's Abhandlung: „On the irony of Sophocles" in dem Philological Museum T. II. No. VI. p. 483 ff.

müthigung des, seiner eigenen Kraft vertrauenden und den göttlichen Beistand geringschätzenden Uebermuthes als der Grundgedanke des ganzen Stückes. Wie der Homerische Ajax, so ist auch der Sophokleische wacker und edel. Aber im vollen Bewußtsein seiner Manneskraft und seines unermüdlichen Eifers für das Wohl seines Volkes hat er vergessen, daß der Mensch auch in dem, was er sein Eigenstes nennt, von einer höheren, göttlichen Macht abhängt, und nachdem er vermessen erklärt hat: „Mit den Göttern möge auch der Schwache siegen; er aber hoffe auch ohne die Götter das Seine zu thun," soll er selbst bald inne werden, wie wenig auch der Stärkste auszurichten vermag, wenn er durch den göttlichen Beistand nicht unterstützt wird. Nach dem Spruch der Griechen sind die Waffen des Achilles nicht, wie er mit Gewißheit hoffte, ihm, sondern dem Odysseus zuerkannt worden, und diese Demüthigung veranlaßt ihn, in der Nacht nach dem Urtheil in unbändigem Zorn aufzubrechen, um sich an den Atriden und an Odysseus zu rächen. Aber Athene verwirrt ihm die Sinne, so daß er gleich im Prolog als „Peitschenführer Ajax" erscheint, der, in der Meinung, seine Feinde vor sich zu haben, seinen Grimm an Stieren und Widdern ausläßt. Sobald ihm die Besinnung wiederkehrt, fühlt er in der tiefsten Beschämung seine ganze Schmach, und in der festen Ueberzeugung, daß er von nun an nicht mehr mit Ehren leben könne, hört er nicht weiter auf das Orakel des Kalchas, daß Athene ihn nur an diesem Tage verfolge, und er gerettet sei, wenn er diesen Tag überlebe. Er hat einmal seinen eigenen Tod beschlossen und vollführt ihn. Dafür soll er nun der Ehre einer feierlichen Bestattung verlustig gehen. Teukros aber, sein Bruder, kämpft als Ehrenretter des Todten ritterlich gegen die Atriden, und unerwartet tritt auch Odysseus, gerade der, welchen Ajax am meisten gehaßt, seiner Meinung bei, indem er die edlen und herrlichen Eigenschaften des Todten offen und unumwunden anerkennt.

Eines der letzten Stücke des Dichters ist sein „Philoktet," der erst 409, also in seinem fünf und achtzigsten Jahre, aufgeführt wurde, und auch hier ist die feine Zeichnung und folgerechte Durchführung der Charaktere die Hauptsache. Odysseus begiebt sich, der Ruhmliebe des Neoptolemus vertrauend, der nach dem Schicksalsspruch Troja erobern solle, aber nur mit Philoktet's Waffen es vermöge, zu dem alten Philoktet, und da dieser bei seinem Groll gegen die Achäer die Waffen zu diesem Zweck jedenfalls verweigern würde, so soll Neoptolemus auf den Rath des Odysseus sich für

einen Feind der Griechen ausgeben. Dieser zeigt sich bereit. Aber die treuherzige Redlichkeit und die qualvollen Leiden des kranken Greises rühren den jungen Helden so tief, daß er nahe daran ist, die Wahrheit offen zu bekennen. Nur mit widerstrebendem Herzen folgt er den Plänen des durchaus als schlauer Staatsmann handelnden Odysseus. Er empfängt von Philoktet den Sieg verheißenden Bogen. Aber nach einem heftigen Streit mit Odysseus kann er sich nicht länger halten; er will Philoktets Vertrauen nicht ferner täuschen, und da dieser seinen Haß gegen die Griechen nicht überwinden kann, so ist der einfache und edle Heldenjüngling bereit, alle ehrgeizigen Hoffnungen von sich zu weisen, und nicht wieder nach Troja zurückzukehren, sondern den kranken Helden in seine Heimath zu bringen. Da erscheint plötzlich, als Deus ex machina, Herakles, der durch die Verkündigung des Schicksalsspruches den Sinn des Philoktet und Neoptolemus umändert, so daß jener die Waffen dem künftigen Sieger über Troja gern läßt und dieser, dem Schicksalsruf folgend, ins Lager der Griechen zurückkehrt. — Auch hier ist es also, während Odysseus jene Staatsklugheit repräsentirt, die ohne Rücksicht auf die Forderungen der Sittlichkeit nur ihre, auf das Wohl des Ganzen hinzielenden Zwecke verfolgt, wiederum die Sittlichkeit selbst, die den Preis erhält, und auf dem Wege der offenen Wahrheit sicherer und besser zum Ziele gelangt, als die schlau berechnende Politik auf dem Wege der Täuschung.

Das lieblichste und mildeste unter allen Sophokleischen Dramen aber ist, auch nach dem Zeugniß der Alten,*) der „Oedipus auf Kolonos,“ im spätesten Greisenalter gedichtet, jedoch erst nach dem Tode des Dichters von seinem Enkel, dem jüngeren Sophokles, 401 auf die Bühne gebracht. Diesem, dem bevorzugten Liebling des Großvaters, hatte der Greis in den letzten Jahren seines Lebens so viel von seinem Vermögen zugewendet, daß Jophon, der Sohn des Sophokles, das ihm gebührende Erbe dadurch geschmälert glaubte, und gerichtlich darauf antrug, dem alterschwachen und kindisch gewordenen Manne möge die Verwaltung seines Vermögens, deren er nicht mehr fähig sei, genommen werden. Sophokles begnügte sich, statt aller Widerlegung dieser Anklage, den Richtern sein eben beendigtes Parodoslied aus dem Oedipus auf Kolonos (v. 668 ff.) vorzulesen, und diesen genügte

*) Cicero de finib. lib. V. 1. 3. Mollissimum ejus carmen de Oedipode.

ein solcher Beweis von jugendlich frischer Geisteskraft vollkommen, um Jophons Antrag abzuweisen. Uebrigens scheint er auch selbst bald darauf sein Unrecht erkannt und vom Vater Verzeihung erhalten zu haben.

Wie in dem eben erwähnten, reizenden Parodosliede die Naturschönheiten und der alte Ruhm von Kolonos, der Heimath des Dichters, gefeiert werden, so sprechen sich das ganze Stück hindurch die süßen Gefühle eines, in die Jugenderinnerungen sich ganz versenkenden Patriotismus auf die liebenswürdigste Weise aus, und zugleich treten die religiösen Vorstellungen so sehr in den Vordergrund, daß das Drama selbst als eine Verklärung des Griechischen Götterglaubens anzusehen ist. Oedipus hat schon vor dem Beginn seiner tragischen Lebensepoche von dem Delphischen Gott das Orakel empfangen, daß er das Ende seiner Mühsalen da finden werde, wo die Erinnyen ihn gastlich aufnähmen, und unerwartet erfährt er auf seiner Pilgerfahrt, daß er sich eben in dem Heiligthum dieser Göttinnen befinde. Die Einwohner von Kolonos, erschreckt durch die Verwegenheit des Fremdlings, der den Hain jener, mit scheuer Ehrfurcht verehrten Göttinnen so kühn betritt, und mehr noch durch sein fluchbeladenes Geschick geängstigt, verweigern ihm die Aufnahme, die ihm erst durch die edle Gesinnung des Attischen Fürsten Theseus zugesichert wird. Ein zweites Orakel jedoch thut den um die Herrschaft von Theben kämpfenden Parteien kund, daß Sieg und Heil von dem Besitz des Oedipus oder seines Grabes abhängen, und daher eilen Kreon und Polynices herbei, und geben sich alle Mühe, ihn wieder nach Theben zurückzubringen. Der alte blinde Oedipus jedoch, vorher von ihnen so übermüthig gemißhandelt, weist alle ihre schmeichelnden Anträge mit Würde und Hoheit zurück. Bald darauf ertönen die Donner des Zeus, die den hartgeprüften Greis zur Unterwelt rufen, und von dem zurückkehrenden Boten wird gemeldet, wie er feierlich zum Tode geschmückt, durch unterirdische Donner und Worte gerufen, auf geheimnißvolle Weise von der Erde verschwunden sei. Die Töchter des Oedipus brechen hierauf in Klagen aus. Theseus aber endet diese mit den Worten, es zieme sich nicht, über das zu trauern, worin die unterirdischen Götter ihre Huld beweisen; denn das sei eine Verschuldung an den Göttern.

Schon diese kurze Charakteristik der Sophokleischen Dramen wird hinreichend erklären, mit wieviel Recht man fast zu allen Zeiten diesem Dichter vor allen anderen Griechischen Tragikern

den Preis zugestanden hat. Er ist fromm und aufgeklärt zugleich,*) und statt sich in eine freigeisterische Polemik gegen die Ueberlieferungen der Volksreligion zu verirren, weiß er sie vielmehr zur Veranschaulichung sittlicher Ideen zu benutzen, die von Allen und zu allen Zeiten in ihrer Wahrheit anerkannt werden müssen. Selbst die tiefste unter allen christlichen Lehren, auf der das ganze Christenthum ruht, daß der Mensch aus eigener Kraft nichts vermag und das Trotzen auf diese Unverstand und Vermessenheit ist, tritt in dem Sophokleischen Ajax so deutlich hervor, als es in der damaligen Zeit nur irgend geschehen konnte, und Sophokles dürfte wohl kaum, der Paulinischen Lehre von der göttlichen Gnade gegenüber, den Vertheidigern des consequenten Pelagianismus Recht gegeben haben.

---

*) Bemerkenswerth ist in dieser Beziehung besonders die von der Einheit Gottes handelnde Stelle aus einem für uns verlorenen Stücke, welche nicht nur der Kirchenvater Justinus Martyr, sondern auch Clemens von Alexandria in seinem *Λόγος προτρεπτικὸς* p. 26. anführt. Sie lautet:

Εἷς ταῖς ἀληθείαισιν εἷς ἐστιν Θεὸς,
ὃς οὐρανόν τ' ἔτευξε καὶ γαῖαν μακρὴν,
πόντου τε χαροπὸν οἶδμα, κἀνέμων βίας·
θνητοὶ δὲ, πουλυκερδίᾳ πλανώμενοι,
ἱδρυσάμεσθα πημάτων παραψυχὴν
θεῶν ἀγάλματ' ἐκ λιθίνων ἢ ξύλων ἢ χαλκέων
ἢ χρυσοτεύκτων ἢ ἐλεφαντίνων τύπους·
θυσίας τε τούτοις καὶ κενὰς πανηγύρεις
νέμοντες· οὕτως εὐσεβεῖν νομίζομεν,

wozu Clemens die Bemerkung macht: *Οὗτοσι μὲν ἤδη καὶ παρακεκινδυνευμένως ἐπὶ τῆς σκηνῆς τὴν ἀλήθειαν τοῖς θεαταῖς παρεισήγαγεν.*

V.

Euripides.

Wenn Sophokles, um seinem Zeitalter nicht fremd zu bleiben, das Furchtbare und Gigantische, wie es im Aeschylus vorherrschend ist, bedeutend ermäßigen, und dafür das Edle und Milde auf die Bühne bringen mußte, so war Euripides, um auf seine Zeitgenossen zu wirken, genöthigt, noch tiefer herabzusteigen. Man hat, auf Grund der Anklagen des Aristophanes, besonders in neueren Zeiten ihn häufig sehr ungünstig beurtheilt. Aber man hätte, um gerecht zu sein, nicht vergessen sollen, daß er, wie jene beiden großen Tragiker, ein Sohn seiner Zeit, allerdings einer ganz anders gewordenen, war und unter ganz veränderten Verhältnissen aufwuchs und sich bildete. Zwar war er nur elf Jahre jünger, als Sophokles, und da er nach der Angabe des Eratosthenes nur ungefähr ein halbes Jahr später, als dieser, in einem Alter von 75 Jahren starb, so scheint er äußerlich noch ganz derselben Zeit anzugehören, und doch lehrt schon die oberflächlichste Vergleichung, daß Sophokles eben an der Grenzscheide zweier, in ihrer Denkweise durchaus verschiedenen Zeitalter steht, während Euripides ganz und gar ein Spiegelbild der neueren Zeit ist. Die gigantische Größe des Aeschylus fand zwar immer noch ihre Bewunderer; aber der Mehrzahl des Euripideischen Publikums war sie nach und nach fremd geworden; man wußte sich nicht mehr in sie zu finden. Die edle Natürlichkeit und Lieblichkeit des Sophokles hatte gleichfalls noch ihre zahlreichen, warmen Verehrer; aber auf der Bühne schien sie nicht mehr den Eindruck zu machen, den sie in früheren Zeiten gemacht hatte. Man wollte mehr und mehr das Künstliche

und Pikante. Unter solchen Umständen hätte Euripides, selbst wenn es ihm möglich gewesen wäre, sich von dem Einfluß seiner Zeit frei zu erhalten und in Aeschyleischer oder Sophokleischer Weise zu dichten, schwerlich auf den größeren Theil des Publikums, das stets in und mit der Zeit lebt, einen besonderen Eindruck machen können. Die Beschuldigungen also, die man dem Dichter macht, fallen großentheils seinem Zeitalter zur Last, und will man dieses in seiner ganzen Eigenthümlichkeit kennen lernen, so ist eben er mit seinen dramatischen Werken eine der besten Quellen. Es ist ein Zeitalter, dem die wahre, innere Begeisterung fehlt, dessen verfeinerter Geschmack die Extravaganzen des überkräftigen Genies nicht mehr statthaft findet, und das schon bestimmte Regeln festgestellt hat, die das Genie nicht überschreiten, und das bloße Talent nur genau beobachten darf, um den Anforderungen der Zeit zu genügen. Es ist ferner nicht mehr ein sittlich tüchtiges und praktisch durchgebildetes Volk, das seine geistige und sittliche Bildung in der ernsten Schule eines ereignißreichen und thatkräftigen Lebens erhalten, sondern ein Publikum, das hin und wieder die Vorträge seiner Philosophen und Redner angehört hat, und so zu einem oberflächlichen Wissen gelangt ist, das es für Bildung hält; ein Publikum, das seine schwächliche Sentimentalität für Gefühl und seine Unterhaltungssucht für Liebe zu den Wissenschaften ausgiebt, und zum selbstständigen Denken zu bequem, alle Gedanken rhetorisch ausgeschmückt und alle Sätze dialektisch entwickelt haben will. Euripides fand fast überall ungetheilte Bewunderung, und die heftigen Angriffe des Aristophanes mögen wohl zum Theil auf Rechnung eines gewissen Dichterneides zu setzen sein. Aber gewiß war er nur dadurch der Liebling des Publikums geworden, daß er ganz der Mann war, wie der Zeitgeist ihn wünschte, Dichter, Philosoph und Rhetor in Einer Person.

In Beziehung auf seine dichterische Eigenthümlichkeit bemerkte, nach einer Mittheilung des Aristoteles,*) schon Sophokles, der Unterschied zwischen ihm und Euripides sei der, daß er die Menschen schildere, wie sie sein sollten, Euripides dagegen, wie sie wären, — eine Charakteristik, die nicht nur insofern von hohem Werth ist, als sie die Eigenthümlichkeit dieser beiden Dichter in den kürzesten Worten und doch vollkommen erschöpfend bezeichnet, sondern zugleich auf die einfachste Weise das Räthsel löst, wie

*) Aristot. Poetic. c. 25.

Euripides äußerlich mit Sophokles gleichzeitig sein, und doch mit seinen Werken einem ganz verschiedenen Zeitalter angehören konnte. Sophokles führt mit seinen Dichtungen in eine Idealwelt ein, die, weil sie im Allgemeinen den Menschen in seiner sittlichen Würde erscheinen läßt, nicht das Gepräge dieser oder jener bestimmten Zeitrichtung hat, sondern über allen Wechsel der Zeiten hinausliegt und darum eine nimmer veraltende Bedeutsamkeit und Geltung hat. Euripides dagegen läßt seine tragischen Helden durchaus als Personen seiner Zeit erscheinen, mit allen kleinlichen Leidenschaften und Schwächen derselben und mit eben der Redelust und Redefertigkeit, welche den damaligen Athenern in so hohem Grade eigen war. Nicht minder deutlich tritt in den Euripideischen Stücken die philosophische Richtung des Dichters hervor. Von Natur ernst und finster, hatte er, dem heiteren Sophokles gegenüber, dem die hohen sittlichen Ideen, die er in dem religiösen Volksglauben fand, vollständig genügten, eine entschiedene und unwiderstehliche Neigung, über göttliche und menschliche Dinge zu grübeln, und war in Beziehung auf die Naturphilosophie ein treuer Anhänger des Anaxagoras. Als Moralphilosoph hatte er sich, nachdem er die Grundlehren der Sophistik vollständig kennen gelernt, der Sokratischen Philosophie zugewandt, und je weniger er die, auf solche Weise erlangten philosophischen Ansichten mit den alten Mythen in Einklang bringen konnte, desto begreiflicher ist es, daß diese letzteren ebenso viel Widerwärtiges als Anziehendes für ihn hatten. Mit Stillschweigen übergehen konnte er sie nicht; sie hatten schon als Gegensatz zu seinen reineren Vorstellungen zu viel Gewicht für ihn, und billigen oder anerkennen konnte er sie noch weniger; denn sie standen zu sehr im Widerspruch mit dem, was er als Wahrheit anerkannte, daher er auch nur zu gern jede Gelegenheit zum gefahrlosen Polemisiren gegen dieselben benutzt.

Seine Hauptforce aber war die Rhetorik, und eigentlich vereinigte er auch alle Talente und die ganze wissenschaftliche Bildung eines Rhetors in sich. Da er sich nun nicht auf die schlüpfrige Bühne des öffentlichen Lebens wagte, so sah er sich genöthigt, seine ganze rhetorische Kunst in den Tragödien anzubringen, und eben dadurch gefiel er auch seinen Zeitgenossen so ausnehmend. Es dauerte nicht lange, so fing man in Griechenland ganz allgemein an, seine Stücke auswendig zu lernen, und den Dialog derselben als Muster einer feinen Conversation zu betrachten. Antithesen, witzige Wendungen, moralische oder speculative Sätze und Sen-

tenzen galten von da an als unentbehrliches Requisit einer geistreichen Unterhaltung, und daher schrieb auch noch Cicero*) an Tiro, nachdem er einen Euripideischen Vers citirt hat, „wieviel du auf Euripides giebst, weiß ich nicht; ich aber halte jeden Vers von ihm für einen Beweis."

Wie viel er aber auch gerade wegen seines Reichthums an sententiösen Stellen dem späteren Alterthum galt, so errang er doch bei seinen Zeitgenossen, trotz der 92 Stücke, die er im Ganzen geschrieben haben soll, bei weitem nicht so viele Kampfpreise, als Sophokles, und obwohl er schon mit 26 Jahren als tragischer Dichter aufgetreten war, so wurde ihm doch erst im 41sten Lebensjahr der erste Sieg zuerkannt.

Besonders eigenthümlich sind ihm in dramatischer Hinsicht: die Prologe, der Deus ex machina und die Behandlung des Chores.

In den Prologen tritt gewöhnlich eine Gottheit, ein Heros oder eine andere Person des Stückes auf, und erzählt in einem Monolog, wer sie sei, was die Handlung des Drama zu bedeuten habe, und wie weit sie bisher vorgerückt sei. Allerdings war es nun weit bequemer, mittelst einer solchen abgerissenen Erzählung die Exposition des Stückes zu geben, als dasselbe in dialogischer Weise sich von selbst entwickeln zu lassen. Immer aber muß es als ein Nothbehelf und ein Zurückkehren von der vollkommneren Form zu einer unvollkommneren angesehen werden, und Euripides scheint die Prologe auch nur darum mit solcher Vorliebe gebraucht zu haben, weil sie es ihm möglich machten, seine Personen sogleich in leidenschaftlicher Aufregung auftreten zu lassen.

Ebenso kann der Deus ex machina, wie er im Orestes, Hippolytus, Jon, in der Taurischen Iphigenia, in den Schutzflehenden, in der Andromache, Helena, Elektra und den Bacchen erscheint, nur als ein Nothbehelf angesehen werden. Wenn nämlich der Verwickelungen immer mehr werden, wodurch der Kampf immer hitziger und das Spiel der Leidenschaften immer verworrener wird, daß der Dichter selbst nicht mehr weiß, wo ein noch aus, so ist es jedenfalls das Kürzeste, mittelst der Theatermaschinerie eine Gottheit in den Lüften erscheinen zu lassen, die den Willen des Schicksals verkündet, und durch die Autorität ihres Ausspruchs allem

*) Cic. Epp. ad fam XVI, 8. Euripidi quantum credas, nescio. Ego certe singulos ejus versus singula testimonia puto.

Streit ein Ende macht. Indeß heißt das immer, den Knoten zerhauen, statt ihn zu lösen, und Euripides selbst scheint dies wohl gefühlt zu haben. Seine ersten Stücke haben den Deus ex machina noch gar nicht; in den späteren Dramen führen die handelnden Personen selbst die Sache bis zum Ziel und die Gottheit tritt nur hinzu, um jeden Zweifel zu lösen, und erst in den letzten Stücken hat der Dichter sich erlaubt, den Deus ex machina als die Alles entscheidende Macht erscheinen zu lassen, wozu wahrscheinlich der Beifall wesentlich beitrug, mit welchem das Publikum die prächtigen und blendenden Künste der Theatermaschinisten aufnahm.

Der Chor endlich, der bei Aeschylus, und mehr noch bei Sophokles, die Rolle eines idealen Zuschauers hat, der, an der Handlung lebhaften Antheil nehmend, aber nicht selbst dabei betheiligt, von dem höheren Standpunkt des Rechts und der Sittlichkeit aus, unbefangen und leidenschaftslos, vermittelnd, rathend, warnend oder beruhigend seine Meinung äußert, erscheint bei Euripides nicht selten als der Vertraute und Mitschuldige der leidenschaftlich aufgeregten Hauptperson, indem er die verbrecherischen Pläne derselben nicht nur vernimmt, sondern auch durch einen Eid sich binden läßt, sie nicht zu verrathen. Außerdem aber kommen auch bisweilen Chorlieder vor, die nur in einem sehr losen Zusammenhange mit der Haupthandlung stehen, und daher beinahe in die Klasse der Embolima des Aristoteles zu setzen sind, die als lyrisches und musikalisches Zwischenspiel ganz willkührlich eingeschoben wurden, wie heutzutage die Zeit während der Zwischenakte mit einer beliebigen Instrumentalmusik ausgefüllt zu werden pflegt. Dagegen wendete Euripides, was er an lyrischen Gesängen dem Chore entzog, den Schauspielern zu, und die ausgedehnten Monodien oder Arien gehörten zu den brillantesten Parthien seiner Stücke, mit denen sein Hauptschauspieler Kephisophon den größten Beifall erntete *).

---

*) Eine freilich stark carrikirte, aber ziemlich instructive Probe von solchen Euripideischen Monodien läßt Aristophanes den Aeschylus in den „Fröschen" geben. Sie lautet nach Droysens Uebersetzung (V. 1331 ff.):

O schwarzblickend Dunkel der Nacht,
Was schickst Du für einen grausigen Traum mir
Her aus schweigendem Ort,
Mir, des Hades Gesandten,
Die unselige Seele,

Was die Euripideischen Stücke im Einzelnen betrifft, so unter den auf uns gekommenen die im Jahr 438 aufgefüh „Alceste“ das früheste. Gerade bei diesem Stück aber sind

Der Grabnacht unhold Kind mir,
Gesicht furchtbar, Graun erweckend,
Schwarzleichenbahrengewandig,
Blutigen, blutigen Mord im Blick,
An den Fingern mit langen Nägeln?
Aber ihr Mägde mir, zündet ein Lämpchen an,
Schöpft in Eimern mir Thau der Gewässer, doch wärmt mir d
Wasser,
Daß abspülen den göttlichen Traum ich kann.
Ja, Fürst du des Meeres,
Ja, das ist's,
Ja, Hausgenossen,
Schaut die entsetzliche Gräuelthat, schaut sie,
Mir entführend von dem Hofe den Gockelhahn ist
Glyke fort, wehe!
O Nymphen ihr, Kinder des Bergs,
O Küchenmagd, greifet sie!
Doch ich armes Kind, ich saß grad' für mich so,
Mit Handarbeit fleißig
Des Garns füllige Spindel
Ei ei ei ei ei ei eifrig drehend mit der Hand,
Ein Knäuel zu fertigen,
Das grauenden Morgens zu Markt
Ich wandelnd verhandle;
Da entflog er, entflog n den Aether er
Leichtesten Schwungs der Fittige!
Ach, Klage mir, Klage mir ließ er zurück!
Und Thränen und Thränen fort und fort
Strömen mir, strömen die Wangen mir.
Kreter, Söhne des Ida, auf,
Den Bogen ergreifet, mich zu vertheidigen,
Die Beine laßt schweifen, das Haus
Rings umkreisend umzuspähn!
Und du zugleich, holde Maid,
Diktynna Artemis
Deine Windhund' am Band, komm und zieh'
Durch den Palast überall!
Zeus Kind du, doppelgeflammte Fackel
Hebend empor in geschwungener Hand,

Sonderbarkeiten so viele, daß man nicht gewußt hat, was man davon halten sollte. Alceste liegt im Sterben; aber sie könnte gerettet werden, wenn Einer aus der Familie sich entschlösse, für sie in den Tod zu gehen. Keiner jedoch will es, und Admet, der die Gattin für sich sterben läßt, macht dem Vater lebhafte Vorwürfe, daß dieser sich nicht dazu entschließen will. Da kommt Herakles, der in dem Trauerhause überlaut und mit ausgelassener Lustigkeit schmaust und zecht. Da er jedoch bald darauf erfährt, was hier vorgegangen, thut ihm seine rücksichtslose Fröhlichkeit von Herzen leid, und um den Schaden wieder gut zu machen, steigt er selbst in die Unterwelt hinab, entreißt den unterirdischen Mächten ihre Beute, und bringt die erkämpfte Alceste dem betrübten Wittwer wieder zurück, der die mit einem Schleier Verhüllte, die ihm als eine Fremde vorgestellt wird, anzunehmen sich lange sträubt. — Alle sonstigen Versuche, die komischen Situationen in einer so tragischen Haupthandlung zu erklären oder zu rechtfertigen, erweisen sich bei näherer Betrachtung als fruchtlos. Dagegen bietet die Notiz in einer Didaskalie der Alceste (in einem Vaticanischen Codex), daß nämlich dieses Drama das letzte von vier zusammen aufgeführten Stücken sei, eine sehr befriedigende Auskunft dar. Denn als Schlußstück zu drei vorangegangenen Tragödien konnte die „Alceste" sehr wohl als ein Drama Satyrikon gelten, in welchem der Held Herakles ganz an seiner Stelle war. Erwägt man außerdem die auffallende Kürze des Stückes im Verhältniß zu den anderen Euripideischen Dramen, und die einfache Anlage, die nur zwei Schauspieler erforderte, — denn die der Unterwelt entrissene, verhüllte Alceste wurde als stumme Person von einem Statisten, und die Rolle des Eumelos von einem Mitglied des Chorpersonals gegeben, — so läßt sich kaum zweifeln, daß dieses Stück nur dazu dienen sollte, einer Reihe ernster und tief ergreifender Tragödien einen erheiternden Schluß zu geben.

Ganz anders verhält es sich mit der 431 aufgeführten

Hekate, leuchte mir vor
Zu Glyke's Haus, damit ich
Dort anstelle Haussuchung.

Dionysos.
Hör' endlich auf mit Singen!

Aeschylus.
Ich hab auch genug.

„Medea,“ einem der meisterhaftesten Stücke des Dichters, in welchem er ein, in seiner Liebe gekränktes und verstoßenes Weib in seiner ganzen Furchtbarkeit darstellt, und gerade die unbezwingliche Stärke des Rachegefühls und die Entschlossenheit, mit der sie, um dieses zu befriedigen, gegen ihr eigenes Herz wüthet, indem sie, um Alles zu vernichten, was dem treulosen Jason werth und theuer ist, selbst ihre eigenen Kinder nicht verschont, machen sie zu einer großartigen, wahrhaft tragischen Erscheinung, so daß Aristoteles *) mit vollkommenem Recht sagen konnte, Euripides sei, wenn er auch nicht Alles aufs beste einrichte, doch der am meisten tragische unter den Dichtern.

Ein ziemlich ähnlicher Charakter, wie der der Medea, stellt sich in der Phädra des im Jahr 428 aufgeführten „Hippolytus“ dar. Phädra, die Stiefmutter, fühlt eine unbezwingliche Liebe zu dem reinen, jungfräulichen Hippolytus, und da sie ihre Liebe verschmäht sieht, bietet sie Alles auf, ihn, den Freund und Genossen der keuschen Artemis, in ihren eigenen Untergang mit hineinzuziehen, was ihr auch durch den Zorn der, von dem Jüngling verachteten Liebesgöttin Aphrodite gelingt.

An der „Hekuba,“ die entweder im Jahr 423, oder kurz vorher aufgeführt sein muß, da Aristophanes in seinen 423 aufgeführten „Wolken“ das Stück verspottet, hat man vornehmlich getadelt, daß ihm die Einheit der Handlung fehle, indem die beiden Theile der Tragödie, der Tod der Polyxena und die Bestrafung des Polymestor unverbunden neben einander herliefen. Indeß bleibt bei alledem die Hekuba immer die Hauptperson. Sie ist es, die von den Achäern gezwungen wird, ihre Tochter Polyxena auf dem Grabhügel des Achilles zu opfern, und nur die schöne und edle Entschlossenheit, mit der die Tochter dem ihr bestimmten Tode entgegengeht, vermag den mütterlichen Schmerz einigermaßen zu lindern. Da bringt ihr dieselbe Dienerin, welche zum Waschen des Leichnams der Tochter Meerwasser holen sollte, den von den Wellen ans Land gespülten Leichnam des Polydor, der allein noch die Hoffnung ihres Alters war, und von jetzt an klagt sie weniger, sondern mit ihrem, trotz des Alters und ihres Schicksals ungebeugten, kräftigen Geist weiß sie die Mittel ausfindig zu machen, sich an ihrem Feinde, dem grausamen Polymestor, furchtbar zu rächen, und mit weiblicher Schlauheit versteht sie hinterher

*) Aristot. Poetic. c. 13.

ihre That vor dem Griechischen Heerführer als eine rechtmäßige zu vertheidigen. Dabei geben die verschiedenen Situationen vortreffliche Gelegenheit, lange Reden, Gerichtsverhandlungen und sophistische Wechselgespräche auf das Theater zu bringen, und alle haben einen moralisirenden Inhalt und Charakter, wodurch sie ganz den Bedürfnissen eines Zeitalters entsprechen, das lieber redet, als handelt, lieber prunkreiche moralische Sentenzen im Munde führt, als ohne langes Moralisiren, stillschweigend das Rechte thut. Ja, der hier auftretende Odysseus stellt eigentlich den Athenischen Sykophanten, der die Wortverdreherei aus dem Grunde versteht, treu nach dem Leben dar, während Hekuba, ganz im Charakter der philosophischen Freigeisterei des Euripideischen Zeitalters unter andern äußert: „Nach dem Herkommen glauben wir an Götter."

In den späteren Stücken scheint Euripides sich bei der Wahl der Stoffe durch gewisse politische Rücksichten haben leiten lassen. So beziehen sich die, wie es scheint, um 421 aufgeführten „Herakliden" auf eine Peloponnesische Conföderation, von der man vermuthete, daß sie mit den Spartanern und Böotern gegen Athen ziehen wolle. Euripides stellt daher die Herakliden, von denen die Dorischen Einwohner des Peloponnes herstammten, als arme und bedrängte Flüchtlinge dar, deren sich die Athener edelmüthig annahmen, und um für den Fall eines etwa bevorstehenden Kampfes den Muth der Letzteren zu erhöhen, läßt er den Eurystheus gegen Ende des Stückes das Orakel verkünden, daß sein Leichnam für das Land Attika eine Schutzwehr sein solle, wenn etwa die Nachkommen der Herakliden einmal Athen mit Krieg überziehen sollten.

Aehnliches gilt von den nicht viel später aufgeführten „Hiketiden" oder Schutzflehenden, bei denen die Bestattung der vor Theben gefallenen Helden die Hauptsache ist, welche von den Thebanern verweigert, von Theseus aber durchgesetzt wird, und das Ganze bezieht sich wahrscheinlich auf den Streit der Athener mit den Böotern, die nach der Schlacht bei Delion (424) die Gefallenen nicht zur Bestattung herausgeben wollten. Uebrigens bot Euripides hier Alles auf, das Stück mit einer Menge glänzender Effekte auszustatten. Den Chor bilden die Mütter der sieben gefallenen Helden mit ihren Dienerinnen, zu denen weiterhin noch sieben Knaben, die Söhne der Gefallenen, hinzukommen. Die Scene ist in dem Heiligthum der Eleusinischen Demeter, und die den Altar der Göttin umgebenden Mütter mußten jedenfalls ei-

nen imposanten Eindruck machen. Ebenso die auf der Bühne selbst vollzogene Verbrennung der Leichen; ferner das Erscheinen der sieben Kinder mit den Todtenurnen, und der Sprung der Euadne, die sich in schwärmerischer Begeisterung in den brennenden Scheiterhaufen ihres Gemahls Kapaneus stürzt.

Noch weniger, als in den eben angeführten Tragödien, treten in dem, übrigens sehr sinnreich angelegten und ausgeführten „Jon" großartige Charaktere hervor, mit welchem der Dichter wohl nur dem Nationalstolz der Athener schmeicheln wollte. Die dem Stück zum Grunde liegende Fabel ist nämlich folgende. Apollo will den mit Kreusa, der Tochter des Erechtheus, erzeugten Jon gern als Herrscher von Athen wissen. Daher bringt er durch ein zweideutiges Orakel den Gemahl der Kreusa, Xuthus zu dem Glauben, daß Jon sein vor der Ehe erzeugter Sohn sei. In diesem Fall aber will Kreusa von dem Bastard nichts wissen, sondern ihn vielmehr mit Gift umbringen. Jon dagegen ist schon im Begriff, den Mordversuch an der Urheberin zu rächen; da erscheint die Amme desselben, und die Erkennungszeichen seiner Herkunft, die sie beibringt, haben bald die Folge, daß Jon seine Feindin als seine geliebte Mutter umarmt. Xuthus wird in seinem Irrthum gelassen, und führt, nunmehr ohne den geringsten Widerspruch von Seiten der Kreusa, seinen vermeintlichen Sohn als Erben in sein Haus und Reich ein. — Die Tendenz des ganzen Stückes scheint also nur die gewesen zu sein, den Athenern glaubhaft zu machen, daß der Stammvater der in Attika wohnenden Jonier kein Sohn eines fremden Einwanderers sei, wie man sich den Xuthus dachte, sondern ein Göttersohn aus dem reinen Stamm der altattischen Erechthiden.

Schwächer noch ist der „rasende Herakles" und die „Andromache," die eigentlich nur das unruhige und verworrene Treiben der menschlichen Leidenschaften darstellen, wenngleich in der Andromache auch die politischen Verhältnisse speciell berücksichtigt erscheinen. Denn die Schlechtgesinnten sind hier durchaus Peloponnesier, namentlich Spartaner, und Euripides benutzt unverkennbar jede Gelegenheit, den harten, unzuverlässigen und zweideutigen Männern und den zügellosen Weibern von Sparta alles Böse nachzusagen, wovon der Grund wahrscheinlich in den Verhandlungen zwischen Athen und Sparta vom Jahr 420 zu suchen ist, bei welchen die Spartaner allerdings nicht die edelste Offenherzigkeit bewiesen.

Das regelloseste unter allen uns erhaltenen Euripideischen Stücken sind unstreitig die „Trojanerinnen,“ die mit zwei anderen, gleichfalls aus der Geschichte des Trojanischen Krieges entnommenen Stücken „Alexander“ und „Palamedes,“ im Jahr 415 aufgeführt wurden, und durch die, wie es scheint, das schaulustige Publikum mit allerlei Gepränge, Bühnenkünsten und kläglichem Jammer ergötzt und unterhalten werden sollte. Ohne Noth erscheinen zum Prolog die beiden Staatsgottheiten Athene und Apollo. Dann besingen Hekuba und der Halbchor mit einer Art von Opernpracht den Fall Iliums. Weiterhin zeigt Euripides, besonders in den Scenen zwischen Hekuba und Kassandra, und Hekuba, Andromache und Talthybius, seine rhetorische Meisterschaft in ihrem vollen Glanze, und mit sicherem Takt weiß er hier und da Homerische Reminiscenzen einzuflechten, die des Griechen Ohr und Herz trafen, wie ein Spruch der Lutherischen Bibelübersetzung das des deutschen Protestanten. Aber durch den höchst pathetischen Redeschwung schimmert nur zu oft die sophistische Klügelei hindurch, und nicht selten leiht der Dichter seine eigene Gelehrsamkeit sehr zur Unzeit Personen, in deren Mund sie auf keine Weise paßt. So betet z. B. Hekuba*): „O du, der du die Erde trägst und auf der Erde deinen Wohnsitz hast, o Zeus! sei's nun, daß du nichts bist, als der Natur Gesetz, sei's, daß nur die Vernunft der Sterblichen also genannt wird, dich ruf ich betend an.“ Ganz abgesehen davon, daß schwerlich ein Weib irgend einer Zeit, am wenigsten eine Königin des heroischen Zeitalters so sprechen wird, geben dergleichen Stellen einen deutlichen Beweis, wie weit sich bereits die sophistische Speculation von dem schlichten Volksglauben und der alten Religiosität entfernt hatte. Denn wenn dergleichen Ansichten auch in Philosophenschulen ausgesprochen und von den Sophisten ihren Schülern mitgetheilt wurden, so hatte das weniger zu bedeuten. Anders aber war es, wenn dieselben im Theater vor einem zahlreichen gemischten Publikum vorgetragen wurden, von dem man entweder annehmen muß, daß nicht Wenige darunter waren, die daran Anstoß nahmen, oder daß der von

---

*) Eurip. Troad. v. 890 ff.

Ὦ γῆς ὄχημα, κἀπὶ γῆς ἔχων ἕδραν,
ὅστις ποτ' εἶ σὺ δυστόπαστος εἰδέναι,
Ζεύς, εἴτ' ἀνάγκη φύσεος, εἴτε νοῦς βροτῶν,
προσηυξάμην σε.

den Vätern ererbte Götterglaube fast allgemein aus den Gemüthern entschwunden war. Daher verspottet auch Aristophanes, der sich mit besonderer Vorliebe in die gute alte Zeit zurückversetzt, den Euripides gerade in diesem Punkt mit dem bittersten Hohn. In den „Fröschen“ z. B. läßt er bei Gelegenheit des Wettstreites zwischen Aeschylus und Euripides, welcher von beiden ein größerer dramatischer Dichter sei, den ersteren zuvörderst mit altväterlicher Gottesfurcht die Mutter Ceres anrufen, die seinen Sinn genährt, daß er würdig sei, ihr Geheimniß zu verkünden. Euripides dagegen sagt: „Possen! ganz andre Götter sind's, zu denen ich zu beten pfleg',“ worauf er fortfährt: „O Aether, der mich nährt, der Zunge Kurbel, freie Speculation, der Nasenlöcher Schnauben“ — Ausdrücke die nur dann den beabsichtigten Effekt hervorbringen konnten, wenn sie in der damaligen Modephilosophie wirklich, wenigstens zum Theil, gebräuchlich waren.

Als dramatische Dichtung haben die „Trojanerinnen“ übrigens auch das Eigenthümliche, daß der Prolog weit mehr verheißt, als in dem Stück selbst dargestellt wird. Denn dort machen Athene und Poseidon unter einander aus, daß die Griechen auf ihrer Heimkehr für alle ihre Frevel büßen sollen. Das Stück selbst aber schließt mit der Darstellung der brennenden Stadt Troja. Um also einen befriedigenden Schluß zu erhalten, muß man entweder das Uebrige sich selbst hinzudenken, oder annehmen, daß das Stück mit einem für uns verlorenen Epilog endigte, in welchem eine Gottheit, Poseidon oder Athene, als Deus ex machina auftrat, und den Untergang der Griechischen Flotte schilderte, wobei man im Hintergrunde das tobende Meer und die scheiternden Schiffe sehen mochte. Hierauf scheint wenigstens eine Bemerkung des Aristoteles hinzudeuten, der es tadelt, wenn die Lösung des tragischen Knotens in einer solchen Weise erfolgt, wie in der Euripideischen „Medea“ und der „Ilias,“ womit er kaum etwas anderes, als die eben besprochene Trilogie des Dichters gemeint haben kann *).

In der „Elektra“ ist besonders das bemerkenswerth, daß Euripides noch mehr, als sonst, die Mythen in den Kreis des gemeinen Alltagslebens herabzuziehen sucht. So dichtet er hier, daß

*) Aristot. Poetic. c. 15. Φανερὸν, ὅτι καὶ τὰς λύσεις τῶν μύθων ἐξ αὐτοῦ δεῖ τοῦ μύθου συμβαίνειν, καὶ μὴ, ὥσπερ ἐν τῇ Μηδείᾳ, ἀπὸ μηχανῆς, καὶ ἐν τῇ 'Ιλιάδι τὰ περὶ τὸν ἀπόπλουν.

Aegistheus die Elektra an einen schlichten Landmann verheirathet habe, um nicht einst durch ihre Kinder in Gefahr zu kommen, und die edle Königstochter zeigt sich auch wirklich als vielgeschäftige, in sehr beschränkten Verhältnissen lebende und äußerst sparsame Hausfrau, die den Mann ausschilt, daß er zu vornehme Gäste geladen habe.

Wie sich Euripides hier eine Aenderung des herkömmlichen Mythus erlaubt hat, so auch in der 412, mit der „Andromeda" zugleich aufgeführten „Helena," die sonst allgemein, und auch von Euripides für ein davon gelaufenes, schlechtes Weib gehalten, in diesem Stück auf einmal ein höchst edles sittliches Wesen und ein Muster von zarter Weiblichkeit ist. Nach Aegypten geschleppt, soll sie durchaus die Gemahlin des jungen Beherrschers dieses Landes werden. Aber sie weigert sich standhaft, und durch ihre klugen Anschläge erreicht sie es, daß sie mit Menelaus wieder in ihr Vaterland zurückkehren kann.

In ähnlicher Weise stellt der Dichter in der „Taurischen Iphigenia" ein Bild der edelsten und schönsten Weiblichkeit dar. Iphigenia erscheint als ein reines, jungfräuliches Wesen, das den Barbaren Ehrfurcht gebietet, nicht entstellt durch den widrigen Zusatz einer Menschen schlachtenden Opferpriesterin; denn sie soll nur vor dem Tempel die Opfer durch Besprengung weihen, und das Schicksal hat es gefügt, daß bisher noch kein Grieche an das Gestade gekommen ist. Nach ihrer Flucht aber, bei welcher ihre Liebe zur Heimath und der Glaube, den Willen der Götter erfüllen zu müssen, sie in den Augen eines Griechischen Publikums für ihren, dem Thoas gespielten Betrug hinlänglich entschuldigte, änderten sich auch die wirklichen Menschenopfer in einen symbolischen Ritus um, womit die Hellenische Humanität einen Triumph über den religiösen Fanatismus der Barbaren feierte.

Dagegen ist der 408 aufgeführte „Orestes" wieder ein treues Spiegelbild des öffentlichen Marktlebens der Prozeßsüchtigen Athener in der damaligen Zeit, und schon die alten Grammatiker bemerken, daß, wie vielen Effekt auch das Stück auf der Bühne gemacht habe, doch eigentlich, den Pylades ausgenommen, kein einziger edler Charakter darin sei. Hier prozessiren zuvörderst Tyndareus und Orestes mit einander. Demnächst verweilt der Bote, welcher der Elektra die Nachricht von ihrer und ihres Bruders Verurtheilung bringt, mit sichtlichem Behagen bei dem Herold und den Reden der Kläger und Verklagten, die er in ihrer ganzen

Ausdehnung mittheilt und bei denen er seine eigenen politischen Betrachtungen einschiebt. Charakteristisch sind übrigens auch für die religiösen Ansichten jener Zeit die zahlreichen Verse, in denen sich ein gewisses Zweifeln und Schwanken in Beziehung auf die Götter ausspricht. So heißt es z. B. v. 412. „Den Göttern dienen wir, was immer auch die Götter sind“ *).

Eines der letzten, von Euripides in Athen aufgeführten Stücke sind die „Phönizierinnen“ und zwar ihrem dichterischen Werthe nach keins der schlechtesten. Und doch, welch ein Unterschied zwischen dem Euripideischen Stück und den Aeschyleischen „Sieben gegen Theben,“ obwohl beide denselben Stoff behandeln. Bei Aeschylus sind Religion und Staat die Hauptsache, das Schicksal der Königsfamilie und die Klagen der Einzelnen nur Nebenwerk. Bei Euripides dagegen ist es gerade umgekehrt. Hier bilden die häuslichen Verhältnisse und das Familienleben den Vordergrund, und die Staatsangelegenheiten werden nur insoweit berücksichtigt, als sie von besonderem Einfluß auf die ersteren sind. Auch hier fehlt es natürlich nicht an längeren Reden, geistreichen Wechselgesprächen und philosophischen Sentenzen. Eteokles und Polynices sprechen ganz, wie zwei Athenische Sophisten, und ihre Wechselreden sind durchaus das Abbild der geistreichen Conversation einer geistreichen Zeit. Beide Brüder beginnen mit längeren Reden, die ganz nach den Regeln der Rhetorik einen Eingang, künstliche Behandlung des Gegenstandes und einen pathetischen Schluß enthalten. In den kürzeren Wechselreden entgegnen sie einander mit Sentenzen in ganzen Versen, oder der eine Bruder sagt den einen Halbvers und der andere antwortet ihm mit der zweiten Vershälfte, indem er entweder den Sinn des ersteren Ausspruchs verdreht, oder mit einer Bitterkeit erwidert oder durch eine Antithese umkehrt. — Uebrigens hat das Stück unstreitig auch große Schönheiten, wie z. B. die prächtige Scene im Anfang, wo Antigone mit dem greisen Diener vom Thurm des Palastes herabschaut auf das Heer der Sieben gegen Theben, und das Auftreten des Polynices in der feindlichen Stadt.

Die drei letzten von den uns erhaltenen Euripideischen Stükken sind in Athen erst nach des Dichters Tode zur Aufführung gekommen. Das eine davon, die „Bacchantinnen“ scheint

---

*) Orest. v. 412.
δουλεύομεν θεοῖς, ὅ, τι ποτ᾽ εἰσὶν οἱ θεοί.

er noch selbst vollendet, aber nicht für Athen, sondern für Macedonien bestimmt zu haben, wo er am Hofe des Archelaus eine höchst ehrenvolle Aufnahme gefunden hatte, und wahrscheinlich auch gestorben ist. In Macedonien aber herrschte der wilde und tumultuarische Bacchusdienst und die Euripideïschen Bacchantinnen, denen der Mythus von Pentheus zum Grunde liegt, geben uns in der That von dem leidenschaftlichen und orgiastischen Charakter dieses Cultus ein so anschauliches Bild, wie kaum irgend ein anderes Werk des Alterthums. Bemerkenswerth ist zugleich, daß Euripides hier wieder zu einem gewissen positiven Glauben zurückgekehrt erscheint, indem er es mehrfach aussprechen läßt, daß das Vernünfteln der Menschen sich nicht gegen die Religion wenden dürfe, und daß die Weisheit, welche den religiösen Glauben antaste, eine schlechte sei*).

Die „Iphigenia in Aulis," welche erst nach des Dichters Tode (407) von dem jüngeren Euripides auf die Bühne gebracht worden ist, würde, wenn wir sie vollständig aus der Hand des Dichters hätten, zuverlässig eines seiner besten Stücke sein. Es ist ein großer und schöner Gedanke, daß der reine und hohe Sinn der edlen Iphigenia allein einen Ausweg zu finden weiß aus allen Verwickelungen, welche die Leidenschaften der gewaltigen, klugen und tapferen Männern herbeigeführt haben, und durch die vergeblichen Bemühungen des Agamemnon, sein Kind zu retten, durch die zu späte Rührung des Menelaus, wie nicht minder durch das stolze und muthige Anerbieten des Achilles, die ihm bestimmte Braut dem Tode zu entreißen und gegen das ganze Heer der Griechen zu vertheidigen, wird in der That die Spannung so gesteigert, daß der freie Entschluß des Mädchens ganz im Licht ei-

*) Vgl. z. B. die Worte des Tiresias (Bacch. v. 200 ff.)

Οὐδὲν σοφιζόμεσθα τοῖσι δαίμοσιν
πατρὸς παραδοχὰς ἅς θ' ὁμήλικας χρόνῳ
κεκτήμεθ', οὐδεὶς αὐτὰ καταβάλλει λόγος,
οὐδ' εἰ δι' ἄκρων τὸ σοφὸν εὕρηται φρενῶν,

wobei es hier unentschieden bleiben mag, ob der Dichter selbst in seinem Greisenalter sich wieder mit dem positiven Götterglauben des Volkes befreundet hatte, oder nur aus Rücksicht auf das Macedonische Publikum so redete, das an die freigeisterischen Aeußerungen der Attischen Sophisten nicht so gewöhnt war und an ihnen leicht Anstoß hätte nehmen können.

ner göttlich erhabenen That erscheint. Leider aber ist das meisterhafte Stück durch Einschiebung mehrerer höchst matten und dürftigen Stellen sehr verunstaltet.

Als ganz unecht ist der auf uns gekommene „Rhesos" anzusehen, dem der Euripideische Charakter durchaus fehlt und der, als Nachahmung mehr an Aeschylus und Sophokles sich anschließend, wahrscheinlich der späteren Athenischen Schule angehört.

Unzweifelhaft echt ist dagegen der „Cyclop," das einzige aus dem Alterthum uns erhaltene Satyrdrama, welches uns, wenngleich Euripides gerade in dieser Gattung dramatischer Poesie weniger bedeutsam war, als in der tragischen, immer als eine höchst schätzenswerthe Probe von dieser uns sonst fast ganz unbekannt gebliebenen Art Dramen gelten muß.

VI.

Die späteren Griechischen Tragiker.

Handelte es sich bei gegenwärtiger Darstellung des Theaterwesens im alten Griechenland darum, eine vollständige Literatur der griechischen Tragiker zu geben, so müßten hier noch eine Menge Dichter genannt werden, von denen wir oft nur den Namen und eine dürftige Angabe über die Zeit ihrer Wirksamkeit, seltener den Titel eines oder des anderen ihrer Stücke wissen, und noch seltener zusammenhängende, größere Fragmente aus diesen haben. Käme es dagegen hier vornehmlich auf die ästhetische und dramaturgische Bedeutsamkeit an, so könnten jene Tragiker getrost mit Stillschweigen übergangen werden. Denn schon im Alterthum galten Aeschylus, Sophokles und Euripides fast ausschließlich für die Repräsentanten der tragischen Poesie in Athen, und der Staat selbst traf, wie das Gesetz des Lykurgus zeigt, Veranstaltungen, daß ihre Werke rein und unverfälscht erhalten, und nicht durch die Willkühr der Schauspieler entstellt würden; und in späterer Zeit, als sie seltener im Theater zur Aufführung kamen, wurden sie dafür desto fleißiger zu Hause gelesen. Hier jedoch, wo es sich um die dramatische Dichtkunst im Verhältniß zu der religiös-sittlichen Bildung des Volkes handelt, müssen wenigstens einige Züge mitgetheilt werden, die das Bild, welches man aus den Werken der drei großen Meister von der alten Tragödie hat, vervollständigen. — Zu den Dichtern der älteren Aeschyleischen Zeit gehörte Neophron von Sicyon, von dem wir jedoch nur wissen, daß er der Verfasser einer „Medea" war, die Euripides in der seinigen nachbildete *).

---

*) Diog. Laert. II. 134 wo γενναιοφρόνως διασκευάσας am besten in τὴν Νεόφρονος διασκευάσας verändert wird.

Als Zeitgenosse des Aeschylus wird uns der vielseitig gebildete, als Dichter, wie als Prosaiker thätige Jon von Chios genannt, der übrigens erst nach dem Tode des Aeschylus als Tragiker aufzutreten wagte, und wie es scheint, hauptsächlich danach strebte, dessen Platz auf der Bühne auszufüllen. Seine Stücke, wahrscheinlich, wie die Aeschyleischen, zu zusammenhängenden Trilogien verbunden, waren meist aus Homer genommen, was wir uns in Beziehung auf den Eindruck immer so zu denken haben, wie die Bearbeitung biblischer Stoffe in der christlichen Zeit. Nur mochte ihm bei seiner großen Sorgfalt und Korrektheit in der Ausführung jener höhere Schwung fehlen, der den genialen Dichter charakterisirt.

Nicht viel später lebte der, im Jahr 454 auftretende Tragiker Aristarchus, hauptsächlich dadurch bemerkenswerth, daß die vorher bedeutend kürzeren Tragödien durch ihn und seit seiner Zeit jenes Längenmaß erhielten, welches sie bei Sophokles und Euripides haben. Auch er scheint seine Stoffe vornehmlich aus dem Homerischen Sagenkreis entlehnt zu haben, und namentlich ist es sein „Achilles," der durch die lateinische Bearbeitung des Ennius auch in Italien bekannt und berühmt wurde. — Achäus, aus Eretria, sein Zeitgenosse, war ein fruchtbarer Dichter, der jedoch nur einmal den Preis erhielt. Die auf uns gekommenen Fragmente lassen auf eine gewisse Vorliebe für das Künstliche, Geschraubte und Dunkele schließen, und gerade dies macht es wohl begreiflich, wie er den Kunstrichtern des Alterthums für den vorzüglichsten Dichter von Satyrdramen nach Aeschylus gelten konnte. Denn gerade bei diesen waren seltsame Erfindungen und frappante Ausdrücke ganz an der Stelle.

Zeitgenossen des Euripides waren Karkinus und sein Sohn Xenokles, welcher letztere mit seiner tragischen Trilogie: „Oedipus, Lykaon, die Bacchantinnen" und dem Satyrspiel „Athamas" den Euripides in den Stücken, zu welchen die „Trojanerinnen" gehörten, überwand. — Eine ganz eigenthümliche Erscheinung war Agathon, der als Jüngling 416 zuerst im tragischen Wettkampf auftrat, und 400 am Hofe des Macedonischen Archelaus starb. Den Andeutungen zufolge, die sich in den „Thesmophoriazusen" des Aristophanes und in Plato's Symposion über ihn finden, war er äußerst weich und zärtlich gestimmt, und gefiel sich in einer gewissen weiblichen Anmuth und Sanftheit, weshalb auch die lyrischen Parthien seiner Tragödien einen einschmeichelnden, gefälli-

gen Charakter hatten, während er im Dialog mit all den eleganten Redekünsten und Witzspielen zu glänzen suchte, die man damals an den Sophisten bewunderte. — Andere Dichter, bei weitem weniger originell und geistreich, waren dafür desto weichlicher und geschwätziger, und bei der großen Menge Dichterlinge, die sich, wenn auch nur als Dilettanten, und um die Genugthuung zu haben, auch von sich einmal eine Tragödie aufgeführt zu sehen, zur Bühne drängten, hatte Aristophanes gewiß Grund genug, wenn er von Tausenden Tragödien fabrizirenden Jüngelchen sprach, die noch um Vieles geschwätziger seien, als Euripides, und deren kleinliches belletristisches Treiben er höchst treffend mit dem Gezwitscher der Schwalben vergleicht.

Die Klagen über einen solchen Verfall der tragischen Dichtkunst könnten hier unerwähnt und den Werken über griechische Literatur und Aesthetik überlassen bleiben, wenn er nicht in unzertrennlicher Verbindung mit dem Verfall der sittlichen und religiösen Bildung stände und als dessen Folge anzusehen wäre. Schon bei Euripides trat, während Aeschylus und Sophokles jede Gelegenheit benutzt hatten, das Volk zum treuen Festhalten an dem Glauben und den Sitten der frommen und wackeren Väter zu ermahnen, die sophistische Klügelei, die muthwillig und selbstgefällig an den bisher für unantastbar und unerschütterlich gehaltenen Fundamenten des Staats- und Familienlebens zu rütteln versuchte, mehr und mehr in den Vordergrund. Noch dreister wurde man hierin in der Folgezeit, und das dem Euripides zugeschriebene, aller Wahrscheinlichkeit nach aber wohl von Kritias herrührende Stück „Sisyphus" trägt bereits ziemlich unverholen die Lehre vor, daß die Religion eine Erfindung der Politiker sei, um den Zwang der Gesetze durch die Furcht vor den Göttern zu unterstützen. Ueberhaupt wurden von jetzt an die Tragödien immer mehr dazu benutzt, allerlei Ansichten über Religion und Staatsverhältnisse auf eine gefahrlosere und minder verdächtige Weise vor das Publikum zu bringen. Denn was auch der Verfasser in seinem Stück sagen mochte, — immer blieb ihm dabei die Entschuldigung, daß er es nur im Charakter dieser oder jener Person seines Drama sagen lasse, und hierin mag mit ein Grund liegen, daß die Rhetorik oder die schulmäßig erlernte und ausgebildete Redekunst seit Euripides sich mehr und mehr auf der Bühne einbürgerte. Die philosophische Speculation hatte die meisten Sophisten mit den Ueberlieferungen der Volksreligion durchaus entzweit.

Aber wie unwiderstehlich es sie auch drängte, ihre eigenen Ansichten laut werden zu lassen, so sehr fehlte ihnen doch der Muth, dem herrschenden Volksglauben gegenüber dies unverholen zu thun. Als Lehrer der Rhetorik jedoch konnten sie bei der entschiedenen Vorliebe der Athener für kunstreich angelegte und durchgeführte Reden jedes beliebige Thema wählen, und selbst die paradoxesten, ja gottlosesten Behauptungen wurden ihnen gern verziehen, wenn sie dieselben durch eine sinnreiche Beweisführung plausibel zu machen verstanden. Je gewöhnlicher es nun war, daß man die Stoffe zu dergleichen rhetorischen Künsten aus dem Sagenkreis des heroischen Zeitalters entnahm, desto natürlicher war es, daß sich der tragische Dichter, der es auch in der Regel mit diesen Stoffen zu thun hatte, und der rhetorische Künstler mehr und mehr identificirten. Aus den sinnreichen Anklagen und Vertheidigungen, wie die Schüler sie in den Sophistenschulen nach dem Muster des Euripides auszuarbeiten hatten, entstanden fast von selbst dramatische Wechselgespräche, die sich mit geringer Zuthat zu einer Tragödie umformen und auf der Bühne darstellen ließen. Mit solchen Producten war allerdings weder der tragischen Poesie, noch der wahren Beredsamkeit sonderlich gedient, und wie die großen Tragiker der früheren Zeit, so verschmähte auch der große Redner Demosthenes jene schulmäßigen Fechterkünste der Sophisten. Aber das Publikum ergötzte sich, wie gut es auch wußte, daß dergleichen dramatische Arbeiten höchstens den Reiz der Neuheit, sonst aber keinen inneren Werth hatten, an dem für den Augenblick Dargebotenen, ohne daran zu denken, daß es die rasch vorübergehende Lust mit einem, durch jene Stücke wesentlich geförderten Verfall der religiösen und sittlichen Bildung büßen mußte, der den Verlust seiner vormaligen Freiheit zur nothwendigen Folge hatte.

VII.

Die Komödie der Griechen.

Wieviel auch schon im Alterthum über die ursprüngliche Bedeutung des Namens „Komödie" gestritten worden ist, ob damit ein Komos-Gesang, wie er bei Trinkgelagen angestimmt zu werden pflegte, oder ein Dorfgesang gemeint sei, darin war man allgemein einig, daß die Komödie selbst aus den Festspielen und Lustbarkeiten bei den kleinen oder ländlichen Dionysien hervorgegangen sei, die als eine Art Erntefest im Herbst nach der Weinlese stattfanden. Es lag in der Natur der Sache, daß man nach glücklich beendigter Ernte zuvörderst den Göttern für den neuen Ertrag, den man als Geschenk ihrer freundlichen Huld anzusehen hatte, dankte, und Hymnen zu ihrem Preise anstimmte, nächstdem aber auch für die Arbeitsleute nach der schweren und anstrengenden Arbeit ein munteres Fest veranstaltete, bei dem es an Spiel und Tanz und allerlei lustigen Possen nicht fehlen durfte. Ein sehr anschauliches Bild von dergleichen ländlichen Erntefesten, wie sie im Attischen Gebiet gefeiert wurden, giebt uns Aristophanes in seinen „Acharnern." Der Gutsbesitzer Dikäopolis hat eben mit seinen Knechten das herkömmliche Opfer dargebracht und rüstet hierauf den heiligen Zug, bei dem die Tochter als Kanephore das Körbchen mit den Opfergaben tragen soll, während der Sclave den Phallus, das Symbol der befruchtenden Naturkraft, zu erheben hat. Die Frau soll vom Dach des Hauses die Procession ansehen, bei welcher Dikäopolis selbst das Phalluslied anstimmt: „O Phales, Bacchus' Spielgesell, Zechbruder du, Nachtschwärmer du."

Natürlich schloß sich an diese Procession bald darauf ein lustiges Trinkgelage an, bei dem die, durch den Wein gesteigerte, joviale

Fröhlichkeit sich in allerlei ausgelassenen Possenspielen gefiel. Besonders stark sollen hierin die Dorischen Megarer gewesen sein, und Susarion, der schon zu Solons Zeiten, und bedeutend früher als Thespis, mit einem Chor von Ikariern, d. h. Bewohnern des Attischen Gaues Ikaria, dergleichen Scherzspiele zum Besten gab und daher mit Recht Vater der Komödie genannt wird, war in der That kein Attiker, sondern ein Megarer aus Tripodiskus. Eben diesem Volksstamm gehörte auch der berühmte Sicilische Komiker Epicharmus an, der, ehe er sich in Syrakus niederließ, in dem Sicilischen Megara, einer Kolonie der an den Grenzen von Attika wohnenden Megarer, seinen Wohnsitz gehabt hatte. Daher waren die Megarer gewiß vollkommen berechtigt, wenn sie, nach Aristoteles, die Erfindung der Komödie sich zuschrieben.

Indeß mag sie in jenen ersten Zeiten kaum in etwas Anderem bestanden haben, als in Phallusliedern und ziemlich regellosen Scherzen und Neckereien, indem der ausgelassene Muthwille der lustigen Schwarmgesellen den Ersten Besten aus der arglos zuschauenden Menge zur Zielscheibe seines Witzes machte, und mit drolligen, oft aber auch ziemlich derben Spöttereien verhöhnte, bis wieder ein Anderer an die Reihe kam. Aristoteles sagt ausdrücklich (Poetic. 4), die Komödie sei ausgegangen von den Vorsängern der Phalluslieder, die noch jetzt in vielen Städten sich erhalten hätten (ἀπὸ τῶν ἐξαρχόντων τὰ φαλλικὰ, ἃ ἔτι καὶ νῦν ἐν πολλαῖς τῶν πόλεων διαμένει νομιζόμενα) und diese Angabe findet ihre Bestätigung nicht nur in der Nachricht des Athenäus (X. p. 445) über den Lindier Antheas, „daß er Komödien und vieles Andere in der Weise von Gedichten geliefert habe, was er seinen Mitschwärmern, die den Phallus mit ihm trugen, vorsang,“ sondern auch in den „Fröschen“ des Aristophanes, in denen der Dichter, ganz in der Weise der ältesten, ursprünglichen Komödie, den Chor zuerst in schönen Liedern die Demeter und den Jakchos, „der ihm ungestraft zu tanzen und zu scherzen erlaube,“ preisen läßt, worauf unmittelbar die Worte folgen: „Beliebts, daß wir gemeinsam den Archedemus verhöhnen.“ Demgemäß kann es auch nicht befremden, wenn von den Chorsängern des Susarion berichtet wird, daß sie ihre Gesichter mit Weinhefen bestrichen, und davon den Namen „Hefensänger“ oder Trygoden gehabt hätten. Denn wie sehr auch das, unseren Carnevalslustbarkeiten vergleichbare Bacchusfest selbst die ausgelassensten Neckereien entschuldigte, so wenig mochten sich doch die Spötter dadurch vor der

Privatrache der Verhöhnten gesichert glauben, und es daher jedenfalls für besser halten, möglichst unkenntlich zu erscheinen.

Aus dem der Komödie von Anfang an eigenthümlichen Charakter des Spottes und der Persifflage erklärt sich auch, warum sie so lange eine bloße Privatbelustigung blieb, und erst weit später, als die Tragödie, zu einer öffentlichen, von Staats wegen angeordneten Angelegenheit wurde. Der Scholiast des Aristophanes meint zwar, die Bürger von Athen hätten in der Ueberzeugung, daß diese Belustigungen des Landvolkes auch in der Stadt ganz am Orte, und ein sehr wirksames Mittel sein würden, die Ärmeren vor der Härte und Ungerechtigkeit der Reicheren und Mächtigeren zu schützen, diese letzteren aber durch die Furcht vor öffentlicher Verspottung zu warnen, die Komödie vom Lande in die Stadt aufgenommen und den Spielern vollkommene Freiheit gegeben, sich für erlittene Ungerechtigkeit an ihren Unterdrückern durch Spott zu rächen, was diese auch gethan, der Vorsicht wegen aber dabei durch Weinhefen das Gesicht unkenntlich gemacht hätten,*) — indeß, so ein Scholiast hat hinterher gut reden; aber während der langjährigen Herrschaft der Pisistratiden in Athen (560—510) wagte selbst unter der Maske bacchantischer Trunkenheit Niemand so leicht, über die Machthaber zu spotten, und Pisistratus würde das auch nie geduldet haben. Erst in den Zeiten der republikanischen Freiheit und Gleichheit, nach dem Sturz der Pisistratiden-Herrschaft, konnte die Komödie aus ihrem bisherigen Dunkel an das Licht der Oeffentlichkeit treten, und Chionides, der um 488 mit seinen Komödien auftrat, ist der erste von Aristoteles namhaft gemachte Attische Komiker. Ihm folgte Magnes, aus dem schon oben genannten Gau Ikaria, und Ekphantides, der es ausdrücklich bemerkt, daß er mit dem rüden Megarischen Possenspiel nichts zu thun haben wolle, sondern sich dessen schäme.**)

---

*) Schol. ad Aristoph. ed. Kuster p. XII. *Ὁρῶντες οὖν οἱ πολῖται τοῦτο χρήσιμον τῇ πόλει καὶ ἀδικίας ἀποτρεπτικὸν, ἐκέλευσαν τοὺς ἀδικουμένους ἐπὶ μέσης ἀγορᾶς τοὺς ἀδικήσαντας κωμῳδεῖν· οἱ δὲ δεδιότες αὐτοὺς, ὥς τε πλουσίους, πήλῳ χρίοντες καὶ τρυγίᾳ, ἐπὶ μέσης ἀγορᾶς τοὺς ἀδικοῦντας ἐκωμῴδουν.*

**) Vgl. das Fragment bei Aspasius zu Aristot. Ethic. ad Nicom. IV. 2.

Μεγαρικῆς
κωμῳδίας ᾆσμ' οὐ διειμ'· ᾐσχυνόμην
τὸ δρᾶμα Μεγαρικὸν ποιεῖν.

Ziemlich gleichzeitig mit Aeschylus lebte Kratinus, der gefeiertste unter den älteren Komikern Athens, der selbst den Perikles auf dem Gipfel seines Ruhms und seiner Macht rücksichtlos anzugreifen wagte, und 423 in sehr hohem Alter starb. Einer seiner Schauspieler war Krates, der nachher selbst als Komödiendichter auftrat. Der Zeit des Peloponnesischen Krieges gehört Eupolis an, der um 429 Komödien aufzuführen anfing, und dessen dichterische Wirksamkeit mit dem Ende dieses Krieges schließt.*) Seine jüngeren Zeitgenossen waren, nächst Aristophanes, der 427 zuerst unter fremdem Namen, seit 424 aber unter seinem eigenen auftrat, Phrynichus, von 429 an für die Bühne thätig, Pherekrates, Ameipsias und Leukon, Nebenbuhler des Aristophanes, von denen namentlich der erstere mehrere Male mit glücklichem Erfolg gegen diesen in die Schranken trat. — Die Dichter Diokles, Philyllius, Sannyrion, Kallias, Strattis und Theopompus, die gegen Ende des Peloponnesischen Krieges und nach demselben lebten, gehören theilweise schon der sogenannten mittleren Komödie an.

Was die äußere Darstellung der Komödien betrifft, so gingen, nach den bereits erwähnten Urkunden bei Demosthenes (S. 64) an den kleinen (ländlichen) Dionysien, die zu Athen im Piräeus gefeiert wurden, und ebenso an den großen städtischen jedesmal die Komödien voran. An diese schloß sich ein fröhliches Trinkgelage an, und hinterher erst folgten die Tragödien. Wir haben uns also die Aufführung der Komödien ziemlich um dieselbe Zeit zu denken, wie unsere Fastnachtslust.

Der Ort, wo die Aufführung stattfand, war ganz dasselbe Theater, in welchem unmittelbar darauf die Tragödien aufgeführt wurden. Auch hier stellte demnach die Scene einen offenen freien Raum dar, der Hintergrund die Außenseite eines Gebäudes oder eine Straße, und die Seitenwände in der Regel Nebengebäude. Sollte das Innere eines Zimmers dargestellt werden, so geschah

---

*) Die sittliche Tendenz dieser Dichter der alten Komödie charakterisirt Horaz (Sat. I. 4, 1 ff.) bekanntlich in folgender Weise:

Eupolis atque Cratinus, Aristophanesque poetae,
Atque alii, quorum comoedia prisca virorum est,
Si quis erat dignus describi, quod malus aut fur,
Quod moechus foret aut sicarius aut alioqui
Famosus, multa cum libertate notabant.

dies durch die schon oben erwähnten scenischen Bilder, die im Hintergrunde mittelst des Enkyklema den Zuschauern sichtbar wurden.

Wie in der Tragödie, so waren auch in der Komödie seit Kratinus, der den dritten Schauspieler hinzugefügt haben soll, alle Rollen auf Drei vertheilt, und erst später wurde, wie von Sophokles in seinem Oedipus auf Kolonos, so von Aristophanes ein vierter hinzugenommen. So treten z. B. in den „Wespen" öfters Philokleon, Bdelykleon und die beiden Sclaven Xanthias und Sosias, als redende Personen zusammen auf. Die meisten anderen Aristophanischen Stücke dagegen konnten sehr wohl von drei Schauspielern gegeben werden; nur war der Rollenwechsel hier natürlich bei der Menge von Nebenpersonen weit mannigfaltiger, als in der Tragödie.

Das Kostüm der komischen Schauspieler scheint ebenso sehr von dem der tragischen, als von der Tracht des gewöhnlichen Lebens verschieden gewesen zu sein. An die Stelle des hohen tragischen Kothurns trat hier als Fußbekleidung der komische Sokkus, der dem Schauspieler seine gewöhnliche Körperlänge ließ. Während aber die in den Komödien eines Menander, Plautus oder Terenz auftretenden Personen ihr Pallium und ihre Tunika ganz so trugen, wie es im gewöhnlichen Leben üblich war, scheint die Tracht der Aristophanischen Komiker mehr die der Possenreißer gewesen zu sein, eng anliegende Jacken und Beinkleider von buntem, gestreiften Zeuge, ungefähr das Kostüm des neueren Harlekin. Hierzu kamen dicke Bäuche und andere Ausstopfungen und Verunstaltungen in grotesker Weise, besonders aber die Masken mit ihren carrikirten Zügen, und doch auch wieder so, daß man, wenn eine bestimmte Person auf die Bühne gebracht wurde, diese auf den ersten Blick erkannte. — Am abenteuerlichsten war das Kostüm des Chores. Die Frösche, Wespen, Vögel und Wolken z. B. aus denen in den gleichnamigen Stücken des Aristophanes der Chor besteht, stellten sich als ein wunderliches, phantastisches Gemisch von Menschen- und Thiergestalt dar. Man erkannte die Chorsänger augenblicklich als Menschen; aber sie hatten doch auch wieder von den genannten Thieren so viele Attribute um und an sich, daß man ebenso schnell errieth, was sie nach der Absicht des Dichters vorstellen sollten. Was die Zahl betrifft, so war der Komödie der aus vier und zwanzig Personen bestehende, halbe tragische Chor zugewiesen.

Die lyrischen Elemente treten natürlich, jemehr die alte Ko-

mödie an politischer Bedeutsamkeit gewinnt, zurück. Der Gesang, mit welchem der komische Chor in die Orchestra einzieht, die Parodos, hat bei weitem nicht die Ausdehnung und kunstreiche Anordnung, wie in der Tragödie. Aber was ihr in dieser Beziehung abgeht, das ersetzt sie durch die ihr eigenthümliche Parabasis, mit welcher der Chor mitten im Stück, gerade da, wo die Haupthandlung nach allerlei Hemmungen so weit gediehen ist, daß die Zuschauer auf die Art und Weise der Lösung gespannt sind, während er bis dahin zwischen der Thymele und der Bühne mit dem Gesicht den Schauspielern zugekehrt gestanden hat, gegen das Publikum Front macht, um eine Art Zwischenspiel zu beginnen, das mit der Handlung des Stückes in keiner näheren Verbindung steht. Und dies ist der eigentliche Urbestandtheil der alten Komödie. Der Chor beginnt mit einem lyrischen Gesang, entsprechend den alten Phallusliedern, worauf das, meist aus sechzehn trochäischen Versen bestehende Epirrhema, das Hinzugesprochene, mit dem ihm entsprechenden Antepirrhema folgt, dessen Inhalt eine scherzhafte Beschwerde über die Stadt und deren Verwaltung, ein witziger Ausfall gegen das Volk oder etwas Anderes ist, was der Dichter über sich, sein Stück oder andere Angelegenheiten dem Volk zu sagen hat.

Die der Komödie eigenthümliche Tanzweise war der zu Liedern im trochäischen Versmaß getanzte Kordax, eine Art von Tänzen, die kein Athener nüchtern und unmaskirt tanzen durfte, wenn er sich nicht in den Ruf der größten Frechheit und Unverschämtheit bringen wollte. Daher macht auch Aristophanes in seinen „Wolken"*) das Publikum ausdrücklich aufmerksam, daß er hier keinen

*) Vgl. Droysen's Uebersetzung der „Wolken" v. 537 ff.
„Wie sie sittsam ist von Natur, achtet wohl. Nicht kommt sie her,
Vorgehängt das lederne Ding, niederbaumelnd dick und schwer,
Blutroth vorn, daß, wenn sie es sähn, Kindern was zu lachen wär';
Nicht Kahlköpfe spottet sie aus, nicht im Kordax fliegt ihr Rock,
Auch kein alter verselnder Geck haut mit seinem Knotenstock
Gegen schalen Witz um sich her stoßend wie ein Ziegenbock;
Nicht auch stürmt mit Fackeln sie her, heult auch kein „Weh', wehe mir!"
Nein, sie kommt, vertrauend auf sich und auf ihrer Verse Zier.
Und obgleich ein solcher Poet, toll' ich mir nicht stolz das Haar,
Stelle niemals, euch zum Betrug, ein Stück zwei und dreimal dar;
Nein, durchaus nur neue Süjets denk' ich aus und bring' sie euch,
Keines je dem vorigen gleich, jedes doch an Feinheit reich."

Kordax tanzen lasse, wie er auch manche Unanständigkeiten des Kostüms beseitigt habe. Und in der That, wenn irgend etwas, so beweisen die Aristophanischen Komödien durch das Verhältniß, in dem sie zu den muthwilligen und frechen Possenspielen der früheren Zeit standen, welch eine geniale und sittlich tüchtige Kraft diesem Meister inwohnte, um jenen tollen Farcen denjenigen Grad von Würde und sittlicher Bedeutung zu geben, den sie durch ihn erhielten.

VIII.

Aristophanes.

Von den Lebensverhältnissen dieses „ungezogenen Lieblings der Grazien," wie Wieland, freilich nur in Folge einer einseitigen Auffassung des großen Meisters der Komödie, den Aristophanes nannte, wissen wir nicht viel mehr, als daß er, der Sohn des Philippus, zu Athen im Jahre 452 geboren, seit 430 auf der Insel Aegina ein Landgut in Besitz hatte, und im Jahr 427 zum erstenmal mit einer Komödie „die Schmauser" vor dem Publikum auftrat. Noch war er aber zu jung, als daß er sie in seinem eigenen Namen hätte aufführen können. Daher wandte er sich an den einen von zwei ihm befreundeten Chormeistern, Philonides oder Kallistratus — schon im Alterthum wußte man nicht mehr, wer von beiden das Stück auf die Bühne gebracht hatte — und so kam es zur Aufführung. Der eigentliche Verfasser war überhaupt hier so wenig, als bei den Tragödien, Gegenstand officieller Nachfrage. Der Archont wies dem Chormeister oder Regisseur, wenn er hinlängliches Vertrauen zu ihm hatte, den Chor und die Schauspieler zu, ohne sich darum zu kümmern, ob dieser oder ein anderer der Verfasser sei, und auch bei der Bezahlung und Preisvertheilung fragte man nur, wer den Chor unterwiesen und das Stück in Scene gesetzt habe. Allerdings war nun auch bei der Komödie der Dichter zugleich Chormeister (κωμῳδοδιδάσκαλος) und erster Schauspieler (Protagonist) für sein Stück. Da jedoch Aristophanes in den ersten Jahren seiner dichterischen Wirksamkeit

noch nicht das, zwar nicht durch Gesetze, wohl aber durch das Herkommen erforderte Alter hatte — er mag kaum volle 25 Jahr alt gewesen sein, da das erste Stück von ihm zur Aufführung kam — so durfte, seinem eigenen Ausdruck nach, seine Muse als Jungfrau sich zu ihren ersten Kindern nicht öffentlich bekennen,*) und er mußte sich dieserhalb an jene beiden Freunde wenden, die gleichfalls Chormeister, Dichter und Schauspieler waren, wobei er nach dem Bericht der Alten den Unterschied beobachtete, daß er die politischen Komödien dem Kallistratus, die auf Privatverhältnisse bezüglichen dem Philonides zur Aufführung gab. Erst im Jahr 424 trat er mit seinen „Rittern" in seinem eigenen Namen und hier zugleich selbst als Schauspieler auf.

In jenem ersten Stück „die Schmauser" bildete den Chor eine Tischgesellschaft, die im Heiligthum des Herakles, zu dessen Ehren, schmauste und zechte, und dabei einem Wettkampf zwischen zwei Jünglingen Sittsam (σώφρων), dem Repräsentanten der alten, mäßigen und bescheidenen Sitte, und Lüderlich (καταπύγων) dem Repräsentanten der modernen und maulfertigen Frivolität, zuschaute, — ein Thema, das fast in allen Aristophanischen Stücken wiederklingt, namentlich aber in den „Wolken" genauer durchgeführt ist. Der Bruder Lüderlich, in Allem das gerade Gegentheil von Sittsam, äußert sich in einem Gespräch mit seinem Vater als Verächter des Homer, aber als gründlicher Kenner aller rabulistischen Rechtskniffe und eifriger Anhänger des Sophisten Thrasymachus und des Alcibiades, den die frivole Jugend jener Zeit als ihr Ton angebendes Vorbild betrachtete.

Das zweite, von Kallistratus (426, an den großen Dionysien) zur Aufführung gebrachte Stück des Aristophanes waren die „Babylonier," das erste politische und durch die Kühnheit, mit welcher der Dichter hier dem Publikum gegenüber auftritt, höchst bemerkenswerthe Stück. Eine seiner Hauptabsichten war dabei, wie

---

*) Daher läßt der Dichter auch in den „Wolken" die Chorführerin sagen (v. 528 ff.)

Denn seitdem von Männern mir hier, deren Zusehn schon erlabt,
Mein Sittsam und Lüderlich einst reich mit Beifall ward begabt,
Und ich — Jungfer war ich ja noch, nicht gebären durft' ich da —
Dies mein Kind hatt' ausgesetzt und in fremden Händen sah,
Aber ihr voll edelsten Sinns mir es hegtet mit Geduld —
Ja seitdem ist fest, wie ein Fels, mein Vertrauen auf eure Huld.

Aristophanes dies in der Parabase der „Acharner" angiebt, durch dieses Stück den Betrug aufzudecken, den sich die Athener so leicht von fremden Gesandten spielen ließen, deren Schmeicheleien und Vorspiegelungen sie ein nur allzugeneigtes Gehör schenkten. Der Chor besteht daher aus gemeinen Mühlensclaven, Leuten von der schlechtesten Sorte, die mit Brand- und Schandmalen bedeckt in der Mühle, wie in einer Strafanstalt, zu arbeiten hatten, aber von den Demagogen, die nach dem Tode des Perikles in Athen die Oberhand hatten, für Gesandte aus Babylon ausgegeben wurden, indem Babylon sich gegen der Perserkönig empört habe, und nur ein Bündniß mit Athen suche, um gegen den gemeinsamen Feind mit vereinten Kräften zu streiten, — ein Betrug, der natürlich bald nachher entdeckt wird. — Welchen Eindruck dieses Stück, aufgeführt an dem glänzenden Fest der großen Dionysien und in Gegenwart vieler Fremden und Bundesgenossen, auf die Zuschauer machte, namentlich auf Kleon, den Aristophanes vornehmlich zur Zielscheibe seines beißenden Witzes gewählt hatte, erhellt daraus, daß dieser gewaltige Demagoge bald darauf den Kallistratus vor den Rath der Fünfhundert citirte, wo er ihn mit Vorwürfen und Drohungen überhäufte, den Aristophanes aber wegen angemaßten Bürgerrechtes verklagte, wogegen dieser jedoch sein Bürgerrecht siegreich zu vertheidigen wußte.

Im nächstfolgenden Jahre 425, an den Lenäen, wurden die „Acharner," das älteste unter den uns erhaltenen Stücken des Aristophanes, von Kallistratus zur Aufführung gebracht. Hier sind es vornehmlich auf der einen Seite die Demagogen und martialischen Kriegsobersten, die, um ihre Wichtigkeit nicht einzubüßen, des Krieges gar kein Ende machen wollen, auf der anderen Seite die Repräsentanten des ehrenwerthen, arbeitenden Bürgerstandes, die von dem fortwährenden Kriege die empfindlichsten Nachtheile haben und den Zuschauern die Vortheile des Friedens für das Gemeinwohl auf sehr anschauliche Weise darstellen. — Die Bühne stellt theils die Stadt, theils eine ländliche Gegend dar, und bald im Anfang sieht man die von einigen Bäumen beschattete Pnyx, den Platz der Volksversammlungen, wo der wackere Dikäopolis, ein Bürger von altem Schrot und Korn, sitzt und sich ärgert, daß seine Mitbürger sich nicht zur rechten Zeit zu den Berathungen einfinden, sondern inzwischen auf dem Verkaufsmarkt herumschlendern. Mit einem Male kommen die Prytanen aus dem Rathhause, das Volk hinterdrein, und ein vornehmer Athener, der sich rühmt, von den

Göttern zur Abschließung des Friedens mit Sparta bestimmt zu sein. Dikäopolis, der nur des Friedens wegen so regelmäßig in die Stadt zu den Volksversammlungen kommt, unterstützt ihn darin auf das Kräftigste; aber die Anderen wollen von Frieden nichts wissen. Zur großen Freude der Kriegslustigen kommt dagegen in phantastisch aufgeputztem Zuge eine Gesandtschaft vom Perserkönig, bei welcher Aristophanes inzwischen merken läßt, daß dies nur eine von den Demagogen ersonnene Täuschung sei. Bald darauf erscheinen Gesandte vom Thracischen König mit einem Gefolge von elendem Gesindel, das die Athener als Odomantische Kerntruppen für hohen Sold in Dienst nehmen sollen. Dikäopolis sieht, daß hier nichts zu hoffen ist, und schickt daher den Amphitheos auf eigene Rechnung nach Sparta, der ihm auch in wenigen Minuten verschiedene Sorten von Frieden auf längere oder kürzere Zeit, in Form von Weinfläschchen, wie sie bei Friedensschlüssen zur Libation gebraucht wurden, zurückbringt. Dikäopolis wählt unter diesen den dreißigjährigen Frieden zu Wasser und zu Lande, der nicht nach Pech und Theer riecht, wie ein kurzer Waffenstillstand, bei dem man nur Zeit hat, die Schiffe zu kalfatern. Nunmehr tritt der Chor auf, bestehend aus Acharnern, den Bewohnern einer Landschaft von Attika, die der benachbarten Bergwaldungen wegen sich meist vom Kohlenbrennen nährten, derbe, vierschrötige Gesellen, die zuerst den Amphitheos verfolgen, von dem sie gehört, daß er des Friedens wegen nach Sparta gegangen sei; denn sie wollen in ihrer Erbitterung gegen die Peloponnesier, die bei ihrem Einfall in Attika ihnen die Weingärten verwüstet haben, von einer friedlichen Einigung nichts wissen. Statt des Amphitheos aber finden sie den Dikäopolis, der, wie im tiefsten Frieden, bereits mit der Feier der ländlichen Dionysien beschäftigt ist, und kaum erfahren sie aus seinem Phalluslied, daß er es eigentlich ist, der sich den Frieden hat kommen lassen, so stürzen sie auch in leidenschaftlicher Hitze auf ihn zu, und er kann sich nicht anders retten, als daß er einen Kohlenkorb ergreift, und den Acharnern droht, er werde diesen Alles entgelten lassen, was sie ihm anthun würden. Der Kohlenkorb, dessen Wichtigkeit und Nützlichkeit sie sehr wohl zu schätzen wissen, ist ihrem Herzen zu theuer, als daß sie nicht um seinetwillen geneigt sein sollten, den Dikäopolis ruhig anzuhören, und dieser verspricht noch dazu, bei seiner Rede den Kopf auf einen Hackblock zu legen, um sogleich geköpft zu werden, wenn er nicht Recht hätte. Diese ganze Situation wird nun noch drolliger da-

durch, daß Dikäopolis in dieser Scene die ergötzliche Parodie des Telephus, eines Euripideischen Helden, ist, der den kleinen Orestes aus der Wiege riß, um ihn zu tödten, wenn Agamemnon ihm nicht Gehör gäbe, und der unter ähnlichen gefährlichen Umständen zu den Achäern sprach. Daher wendet sich auch Dikäopolis bald anfangs an Euripides, der vermittelst des Enkyklema dem Publikum in seinem Studirstübchen im Oberstock sichtbar wird, rings umgeben von Masken und tragischen Kostümen, und bittet ihn um einen recht jämmerlichen Anzug, worauf er auch wirklich den allerjämmerlichsten, den des Telephus erhält. In diesem spricht er nun, den Kopf vom Hackblock erhebend, für den Frieden mit Sparta, natürlich in der drolligsten Weise. Der ganze Peloponnesische Krieg rührt, wie er ihn darstellt, nur von dem tollen Streich einiger jungen Leute her, die in trunkener Lust ein lüderliches Weibsbild von Megara entführt und wofür die Megarer der Aspasia einige Mädchen weggefangen hätten. Da jedoch alle diese Vorstellungen nichts fruchten, sondern der Chor durchaus auf Krieg dringt, so erinnert Dikäopolis die Leute endlich daran, daß sie im Kriege immer den beschwerlichen Dienst gemeiner Soldaten hätten, während die jungen vornehmen Prahlhänse als Strategen oder Gesandten ein bequemes Leben führten und auf Staats-Kosten sich gütlich thäten. Das endlich wirkt, und der Chor der alten ehrlichen Acharner ist geneigt, dem Dikäopolis Recht zu geben. Dieser dem Chor einleuchtende Gedanke wird nun in der Parabase weiter ausgeführt, und namentlich über den Uebermuth der gewandten und redefertigen Jugend geklagt, vor deren Kniffen sich die treuherzigen und braven Alten nicht mehr retten könnten. — Der zweite Theil des Stückes schildert hierauf in höchst lustiger Weise das Glück, das der von Dikäopolis erworbene Frieden gewährt. Die Sperre ist aufgehoben, und auf dem wiederum freien Markt erscheint zunächst ein armer Megarer, der, weil er keine anderen Handelsartikel hat, seine kleinen Töchter, als Ferkel ausstaffirt, dem Dikäopolis zum Verkauf anbietet, die dieser, so wunderbar ihm auch Vieles an den Ferkeln vorkommt, ihm endlich auch abkauft. Bei diesen Marktgeschäften suchen nun auch die Sykophanten, die es sich zum Geschäft machen, jede Verletzung der Steuer- und Accisegesetze auszuspüren, ihre polizeiliche Autorität geltend zu machen, indem sie die fremden Waaren als Contrebande wegnehmen wollen. Aber bei Dikäopolis kommen sie damit schlecht an. Den einen stößt er ohne Weiteres vom Markt hinweg, den anderen, den winzig kleinen

Nikarchus packt er in ein Bündel und giebt ihn dem gleichfalls zum Markt gekommenen Böoter, der ihn als ein possierliches Aeffchen mitzunehmen wünscht. — Inzwischen sind die Dionysischen Choen oder das Kannenfest herangekommen, und Lamachus, der Hauptsprecher für die Fortsetzung des Krieges, läßt, um wenigstens dieses Fest noch recht fröhlich zu feiern, den Dikäopolis bitten, daß dieser ihm einiges von den Waaren ablassen möge. Dieser aber giebt nichts heraus, ja selbst von seinem Frieden theilt er nur einer Braut, die gern ihren Bräutigam daheim behalten möchte, etwas mit, und das Stück schließt endlich damit, daß, während der in den Krieg gezogene Lamachus verwundet von zwei Knappen heimgebracht wird, Dikäopolis, von einem lustigen Schmause zurückkehrend, weinselig und in der muthwilligsten Laune, von zwei Mädchen geführt, ihm begegnet, und so die Vorzüge des Friedens vor dem Krieg auf eine allerdings sehr anschauliche Weise darthut.

Im folgenden Jahre (424) trat Aristophanes unter seinem eigenen Namen mit den hauptsächlich gegen Kleon, den gewaltigen und gefürchteten Demagogen gerichteten „Rittern" auf, und da ihm Niemand die Rolle des Kleon zu spielen wagte, so spielte er sie selbst. Das Personal des Stückes ist sehr einfach: ein ältlicher Herr (der Demos von Athen) mit seinen drei Sclaven (von denen zwei die Athenischen Feldherrn Nicias und Demosthenes repräsentiren, der dritte, ein Paphlagonier, der den Alten ganz beherrscht, den Kleon vorstellt) und ein Wursthändler, als Repräsentant der rohen Unverschämtheit des niedrigsten Pöbels, die allein im Stande ist, der Unverschämtheit eines Kleon die Spitze zu bieten. Den Chor bilden die Ritter, d. h. die wohlhabenderen, besser erzogenen Bürger im Gegensatz zu dem niederen Pöbel, der die Partei des Kleon bildete. Da sich dieser nun vor dem Volk gern auf Orakel und Weissagungen uralter Propheten berief, so fingirt Aristophanes, daß dem schlafenden Paphlagonier einige Orakel entwendet worden und in den Besitz des Wursthändlers gekommen sind, worauf dieser sich zuvörderst in der Unverschämtheit mit seinem Gegner mißt, weil diese für einen Demagogen die allerwichtigste Eigenschaft sei. Hierauf folgt die Parabase, reich an witzigen und bitteren Ausfällen auf Kleon und seinen Anhang, nach deren Schluß der Wettkampf aufs neue beginnt. Demos, der alte Herr, erscheint auf der Pnyx, und beide, der Paphlagonier wie der Wursthändler, bewerben sich wetteifernd um die Gunst des kindischen Alten. Aber hier sowohl, wie weiterhin, wo es auf die Orakel ankommt, weiß

der Wursthändler seinen Gegner zu überbieten. Nachher erscheinen beide als Garköche vor ihren mit Eßwaaren bedeckten Tischen sitzend, und wiederum versteht es der Wursthändler besser, den alten Demos zu versorgen. Endlich kocht er diesen in seinem Kessel sogar wieder jung, und der Greis, hervorgehend in neuer frischer Jugend- und Geisteskraft wird, seiner früheren Thorheiten sich herzlich schämend, von der Bevormundung durch den Paphlagonier gänzlich frei.

Im folgenden Jahre 423 brachte Aristophanes, der mit seinen „Rittern" einen glänzenden Triumph gefeiert hatte, an den großen Dionysien seine „Wolken" zur Aufführung. Doch erhielt bei dieser Gelegenheit die „Pytine" oder „Flasche" des alten Kratinus*) den ersten, und der „Konnos" (Bart, oder Haarzopf) des Ameipsias den zweiten Preis, was den jungen Dichter so sehr verdroß, daß er in seinem nächsten Stück, den „Wespen," dem Publikum heftige Vorwürfe machte. Indeß ließ er sich doch dadurch bestimmen, das Stück ganz umzuarbeiten, und in dieser von den „ersten Wolken" sehr abweichenden Umarbeitung liegt es uns jetzt vor. Der Hauptgegenstand des Spottes ist hier bekanntlich Sokrates, und gerade dies mußte fast nothwendig jene, bis in die neueren und neuesten Zeiten fortdauernden Streitigkeiten herbeiführen, die über dieses Stück von jeher stattgefunden haben. Ist jener Spott gerecht und verdient, mit welchem Rechte kann dann Sokrates für ein Ideal von Weisheit und Tugend gelten, das Manche selbst Christo an die Seite zu stellen kein Bedenken trugen? und war er dagegen nie jener phantastische Träumer und gewissenlose Sophist, wie er in dem Stück geschildert wird, erscheint

*) Da sich der greise Dichter in seinen letzten Lebensjahren dem Trunk so sehr ergeben hatte, daß Aristophanes und andere Komiker ihn schon als einen blödsinnig gewordenen Alten verspotteten, so raffte er sich noch einmal zusammen, und mit genialer Unbefangenheit machte er eben jenen Vorwurf zum Gegenstand seines Stückes. Er läßt die Komödie als seine rechte und wirkliche Ehefrau auftreten und sich bitter über die Vernachläßigung beklagen, die ihr nun widerfährt, seitdem sich Kratinus einem anderen Frauenzimmer, der Flasche, ganz ergeben habe. Hierauf wendet sie sich mit ihrer Klage an den Archonten, und für den Fall, daß der Mann nicht zu seiner Pflicht zurückkehren wolle, verlangt sie die Scheidung von ihm. Da besinnt sich der Dichter, die alte Liebe erwacht wieder in seinem Herzen, und die Freunde sehn sich fast genöthigt, ihm den Mund zu stopfen, weil er sonst Alles mit der Fluth seiner Dichtungen zu überschwemmen droht.

dann nicht Aristophanes als ein gemeiner Lästerer, der selbst das Edelste mit frechem Spott anzutasten wagt? — Man hat im Interesse des Dichters wie des Philosophen mancherlei Auswege versucht. Nach der Meinung der Einen sollte der Sokrates im Stück gar nicht der wirkliche sein, sondern nur als Repräsentant des Unwesens der Sophisten im Allgemeinen dienen. Aber es kommen in dem Stück selbst so viele einzelne Züge vor, ja es finden sich in demselben schon genau dieselben Beschuldigungen, wegen deren Sokrates späterhin zum Giftbecher verurtheilt wurde, daß das Publikum in dem, auch äußerlich den wirklichen Sokrates copirenden Schauspieler nur ein Abbild des ihm wohlbekannten Mannes erkennen konnte. Zudem heißt es in Plato's Apologie des Sokrates ausdrücklich: „Und jene Beschuldigungen habt ihr ja auch in der Komödie des Aristophanes mit Augen gesehen.“ — Nach der Meinung Anderer war Sokrates um die Zeit der Aristophanischen „Wolken“ noch nicht jener durchgebildete, praktische Weltweise, sondern in der That noch den phantastischen Träumereien der damaligen Naturphilosophie und den Künsten der Sophistik ergeben. — Aber abgesehen davon, daß dies eine durch nichts bewiesene Voraussetzung ist, kann Aristophanes auch in seinen späteren Stücken, selbst in den 405 aufgeführten „Fröschen“ seinen Widerwillen gegen Sokrates nicht verbergen. Den Grund zu einer so dauernden Antipathie glaubten daher noch Andere am leichtesten dadurch zu erklären, daß Sokrates ein Bewunderer des Euripides gewesen sei. Indeß würde Aristophanes in der That damit schlecht entschuldigt sein, wenn er seine Feindschaft gegen den Einen aus diesem Grunde allein auch auf den Anderen ausgedehnt hätte. Und doch liegt dieser Ansicht auch wieder etwas Wahres zum Grunde. Nur wird man nicht sagen dürfen, daß Aristophanes darum, weil er den Euripides haßte, auch den diesem befreundeten Sokrates verhöhnte, sondern vielmehr, daß eben dieselbe Gesinnung, die ihn gegen den Einen so feindselig stimmte, ihn fast nothwendig auch zum Gegner des Anderen machte, und die Bewunderung, die der letztere dem ersteren zollte, mochte ihm nur ein Beweis sein, daß er sich nicht täusche, wenn er beide für Geistesverwandte hielt. Ueberall stellt Aristophanes den Contrast zwischen den Vorzügen der guten alten, und den Fehlern und Thorheiten der neuen Zeit dar.*) Den sophistischen Klügeleien seines Zeitalters gegenüber

*) So schildert z. B. in den „Wolken“ (v. 963 ff.) der „Gerechte“

hebt er den einfachen, gesunden Menschenverstand hervor, der vormals ohne gelehrtes Grübeln das Rechte sah und fand; den ausgearteten und gespreizten Verhältnissen seiner Zeit stellt er die reinen und unverdorbenen Sitten der Vorfahren gegenüber, und wie ihm in poetischer Hinsicht Euripides als derjenige erscheint, der das Publikum mit seinen rhetorischen Künsteleien der echten und urkräftigen Poesie eines Aeschylus mehr und mehr entfremdet, so sieht er in Sokrates denjenigen Philosophen, der die festen und

---

welchen Aristophanes als Vertreter der guten alten Zeit auftreten läßt, die damalige Jugenderziehung im Gegensatz zu der modernen in folgender Weise:

„Vor Allem, da war niemals das Geschrei trotzköpfiger Kinder zu hören;
Fein ehrbar sah man die Kleinen des Orts miteinander am Morgen die Straße
In die Kitharaschule mit luftigem Kleid, wenn der Schnee auch stöberte wandern.
Hier lehrte sodann sie der Meister, erzürnt, wenn die Schenkel sie kreuzten, ein Kernlied,
Bald „Pallas du Städtebewältigerin," bald „fernhin tönende Leier,"
Im gehaltenen Ton, im gemessenen Takt, wie die Väter vor Zeiten gesungen,
Wenn da einer zu beifallssüchteln begann, Ausweichungen sang und Cadenzen.
Wie man jetzt sie beliebt, nach Phrynis Manier, Solfeggienschnörkelgeziere,
Dann gab es sogleich mit dem Röhrchen den Lohn, da die heilige Kunst er entweihte.
In dem Ringhof dann, wenn die Knaben zu ruhn, in dem Sand da saßen, so mußten
Sie die Bein' ausstrecken, um schamhaft nichts die draußen erblicken zu lassen;
Und standen sie auf, so verwischten sie gleich in dem Sande die Spur, zu verhindern,
Daß Liebenden nicht der Natur Abbild unreine Begierden erregte.
Dann salbte da auch kein Knabe sich je bis über den Nabel hinunter. —
Nie drängten sie sich mit dem süßen Gegirr sehnsüchtigen kosenden Flüsterns
Mit dem buhlenden Blick schmachtsüchtiger Lust an den Liebenden, Preis sich zu geben.
Auch durften bei Tisch niemals sie sich selbst ein Stengelchen Spargel nur nehmen,
Noch vor den Erwachsenen gar vom Salat und vom Senf sich zu langen erdreisten,
Noch Naschwerk schmausen und leckeren Fisch, noch kreuzweis halten die Schenkel" —

und auf die Entgegnung des „Ungerechten," daß dies Alles ja eben ganz altväterisch sei, erwidert der Letztere:

„Kraft dessen erblühte das Heldengeschlecht von Marathon meiner Erziehung."

positiven religiösen Ueberlieferungen, den Glauben der Väter, in den Gemüthern mehr und mehr wankend zu machen bemüht ist. Allerdings bemerkt Droysen in der Einleitung zu seiner Uebersetzung der „Wolken“ auf den Rechtfertigungsgrund, daß es ein schönes Bestreben des Dichters sei, dem Volke die Sehnsucht nach der „guten alten Zeit“ immer von neuem zu wecken und zu schärfen, mit Recht: „Man vergißt dabei, daß dergleichen etwa gerade so gescheut ist, als wenn man einem Erwachsenen riethe, wieder ein Kind zu werden; man vergißt, daß jene „gute alte Zeit,“ wie sie Aristophanes schildert, ohne sie mit erlebt zu haben, eine Fiction ist, in der er, mehr poetisch, als der Wahrheit gemäß, nichts als Tugend und Glückseligkeit zu sehen glaubt.“ Mag aber auch die Ansicht des Aristophanes in dieser Beziehung eine falsche und verkehrte sein, immer wird man, um gerecht gegen ihn zu sein, nur von dem Standpunkt aus ihn beurtheilen dürfen, den er eben einnimmt. Denn unmöglich konnte er ein' und dieselbe Sache mit seinen eigenen Augen und zugleich auch mit denen des Gegners ansehen. Gewiß that er dem Sokrates Unrecht, wenn er ihn zum Repräsentanten der damaligen Sophistik machte, ja nicht nur ihm, sondern auch der Sophistik selbst, die auf dem Gebiet der geistigen Entwickelung ganz dasselbe zu bedeuten hatte, was die Demokratie auf dem der Politik bedeutete. Hier wie dort sehen wir, wie der Geist sich von den Ueberlieferungen frei zu machen, und statt durch Herkommen und Satzungen leiten zu lassen, nach klar erkannten Gründen zu handeln und bestimmte Zwecke zu verfolgen bemüht ist. In der Demokratie war die überzeugende Beredsamkeit des Redners das Entscheidende. Er befahl nicht und zwang die Bürger nicht, blindlings zu gehorchen, sondern er stellte die Vortheile und Nachtheile neben einander, erleichterte durch seine Auseinandersetzung die klare Einsicht in die Gründe und Gegengründe, und wenn das Volk hierauf einen Beschluß faßte, so war dieser eben eine Folge der eigenen freien Ueberzeugung. Nun wollte aber auch die Sophistik ursprünglich nichts anderes sein, als eine Anleitung, jegliches Ding nicht bloß von der einen, sondern auch von der anderen Seite anzusehen, und überhaupt zu einer freien und aufgeklärten Anschauung der Verhältnisse zu gelangen. Wie sehr sich demnach auch Sokrates von den späteren Sophisten unterscheidet, so wenig läßt sich doch verkennen, daß seine Lehre, die gleichfalls ein Mündigwerden des Geistes und ein selbstständiges Handeln nach klar erkannten Gründen erstrebte, in ihren wesentlichsten Ten-

benzen mit der Sophistik übereinstimmte. Ebenso wenig läßt sich leugnen, daß die demokratische Freiheit und die sophistische Aufklärung wirklich die Hauptursachen zu dem allmäligen politischen und sittlichen Verfall waren. Aristophanes irrte also eigentlich nur darin, daß er einzelnen Personen Schuld gab, was die Schuld des ganzen Zeitalters und in dem Entwickelungsprozeß des Griechischen Volkes nothwendig gegründet war, und daß er es für möglich hielt, den Zeiger der Zeitenuhr um hundert Jahre zurückzustellen und zwar in der Weise, daß die Vorzüge der guten alten Zeit, wie er sie sich träumte, alle wiedergewonnen, aber auch die inzwischen errungenen Vortheile der neueren Zeit nicht eingebüßt würden.

Auf dieser irrthümlichen, immer aber dem Herzen und der Vaterlandsliebe des Dichters Ehre machenden Ansicht beruht das ganze Stück, in welchem ein alter derber, aber natürlicher Landedelmann Strepsiades aus Furcht vor seinen Gläubigern zuerst sich selbst in die Denkanstalt des Sokrates begiebt, um dort die Kniffe und Pfiffe der neuen Redekunst zu erlernen, nachher aber, da er schon zu steif und ungelenk befunden wird, seinen Sohn Phidippides, einen vornehmen Cavalier, der sich bisher nur mit Pferden und Wagenrennen abgegeben, in diese Denkschule schickt. Dieser zeigt sich auch bald als einen sehr gelehrigen Schüler. Bei einem über die Vorzüglichkeit des Euripides entstandenen Streit zwischen ihm und dem Vater, prügelt er diesen und beweist ihm sodann, daß die Kinder vollkommen berechtigt sind, den Eltern späterhin die Schläge wieder zu geben, die sie in der Jugend von ihnen empfangen haben. Das aber ist dem Strepsiades doch zu arg, und da er das ruchlose Benehmen des Sohnes nur als eine Folge der neuen Denklehre ansieht, so beschließt er sich zu rächen, und brennt die Denkanstalt nieder, womit das Stück schließt.

Im folgenden Jahre (422) brachte Aristophanes die „Wespen“ zur Aufführung, gewissermaßen eine Ergänzung oder ein Gegenstück zu den „Wolken.“ Während nämlich diese vornehmlich gegen die jungen Athener gerichtet sind, die mit ihrer Zungendrescherei und ihren Ränken den schlichten Bürgersmann bis aufs Blut ängstigten, haben es die „Wespen“ mehr mit den alten Athenern zu thun, die Tag für Tag als eine Art Jury zu Gericht saßen, und sich im Gefühl ihrer richterlichen Amtswürde, zu der ihre geringe Bildung oft schlecht genug stimmte, ziemlich lächerlich ausnahmen. Wie in den „Wolken,“ so sind es auch hier Vater und Sohn, auf denen die Haupthandlung beruht. Der alte Phi-

kleon hat seinem Sohn Bdelykleon das Hauswesen übertragen, um sich ganz dem Gerichtswesen zu widmen. Der Sohn aber verabscheut dieses, und wendet Alles an, um den Vater von seiner Manie zu heilen. Dies gelingt ihm auch, indem er demselben theils zu Hause einen kleinen Privatgerichtshof einrichtet, wo unter anderen der drollige Prozeß zweier Hunde vorkommt, in welchem das ganze Athenische Gerichtswesen auf die lustigste Weise parodirt wird, theils die Reize eines modischen und luxuriösen Lebens annehmlich zu machen weiß, was aber leider die üble Folge hat, daß der Alte nunmehr in seltsamer Mischung seiner altväterischen Derbheit mit dem Luxus der modernen Welt, die Ausgelassenheit bis zur Ungebühr übertreibt.

Im Jahr 421, an den großen Dionysien, also kurz vor der Abschließung des Friedens des Nicias, mit welchem der erste Theil des Peloponnesischen Krieges endigte, brachte Aristophanes seinen „Frieden" auf die Bühne, ein Stück, das im Inhalt den „Acharnern" nahe verwandt ist, an dramatischem Interesse aber ihnen unstreitig nachsteht.

Desto meisterhafter sind dafür wieder die 414 aufgeführten „Vögel," die zwar von den damaligen Kampfrichtern nur den zweiten Preis erhielten, jedenfalls aber den besten Arbeiten des Dichters mit Recht an die Seite gestellt werden. Die beiden Hauptpersonen des Stückes sind Peisthetärus (Beschwatzefreund), ein pfiffiger und erfindsamer Projectmacher, der das Unsinnigste plausibel zu machen weiß, und Euelpides (Hoffegut), ein ehrlicher, leichtgläubiger Narr, der treuherzig auf die Tollheiten des Anderen eingeht. Beide haben das unruhige Treiben Athens mit seinen vielen Prozessen satt, und machen sich daher auf, um den Vogel Wiedehopf, den alten mythologischen Verwandten der Athener aufzusuchen, den sie auch bald in einer öden Felsengegend finden. Auf seinen Ruf versammeln sich die übrigen Vögel, welche die beiden Fremden zuerst als Nationalfeinde behandeln wollen, nachher aber auf Zureden des Wiedehopfs geneigt sind, sie anzuhören. Peisthetärus stellt ihnen nun vor, wie sie ihre uralte Herrschaft und ihre großen Rechte, die sie verloren hätten, durch die Gründung einer großen Stadt für das ganze Geschlecht der Vögel wiederum gewinnen müßten. Es wird daher der Bau von Wolkenkukuksheim (Nephelokokkygia) beschlossen, den Euelpides zu beaufsichtigen hat, und obwohl die Götterbotin Iris auf ihrem Wege vom Himmel zur Erde auch keine Spur von der neuen Luft-

stadt wahrgenommen hat, so finden sich doch eine Menge Windbeutel ein, um Bürger derselben zu werden; ja, da die Menschen von nun an gar nicht mehr den Göttern opfern, sondern nur die Vögel verehren wollen, so sehen sich jene genöthigt, in die allgemeine Täuschung mit einzugehen. Es kommt daher ein Vertrag zu Stande, in welchem Zeus dem Peisthetärus die Herrschaft überläßt, und dieser erscheint demnach am Schluß mit seiner prächtig geschmückten Braut, den Blitz des Göttervaters schwingend im hochzeitlichen Triumphzuge, von dem ganzen Schwarm der Vögel begleitet. — Das Ganze ist also zwar eine Satire auf die Leichtfertigkeit und Leichtgläubigkeit, mit der sich die Athener dem Bauen von Luftschlössern überließen, aber die Satire ist so allgemein gehalten, und statt aller Bitterkeit herrscht hier ein so gemüthlicher phantastischer Humor, daß das Stück unstreitig das harmloseste unter allen Aristophanischen Lustspielen ist.

Einer uns erhaltenen Didaskalie zufolge gehört die „Lysistrata" in das Jahr 411, und wie muthwillig und ausgelassen sie auch ist, so deutlich merkt man ihr doch den schwülen Druck der allgemeinen Stimmung jener, für Athen wahrhaft trostlosen Zeitverhältnisse an, da der Staat von allen Geldmitteln entblößt und von Feinden bedroht, das Aeußerste zu fürchten hatte. Daher vermeidet der Dichter mit ängstlicher Vorsicht allen sonst ihm so geläufigen Spott über diese oder jene politische Persönlichkeiten, und manche burleske Scene scheint nur da zu sein, um den tieferen Ernst zu vermeiden. — Die Haupthandlung des Stückes beruht darauf, daß die Frauen, Lysistrata, die Athenerin, an der Spitze, sich gegenseitig geloben, durch Verweigerung der ehelichen Pflichten die Männer zu zwingen, Frieden zu schließen, und die gegenseitige Liebe der Männer und Frauen hat auch wirklich zur Folge, daß der ersehnte Frieden endlich zu Stande kommt.

Ziemlich gleichzeitig mit der „Lysistrata" sind die „Thesmophoriazusen," welche an den Lenäen (also im Januar) des Jahres 410 auf die Bühne kamen und gleichfalls deutlich erkennen lassen, wie sehr der Dichter absichtlich der Politik aus dem Wege geht, und sich fast nur auf dem Gebiet literarischer Kritik hält. Den Stoff hierzu bietet ihm die allgemein verbreitete Meinung, daß Euripides ein Weiberfeind sei. Die Weiber beschließen also an den Thesmophorien, einem im Oktober gefeierten viertägigen Fest zu Ehren der Demeter und Proserpina, welche als die Göttinnen des Ackerbaues zugleich für die Befreierinnen

der Menschen von dem unstäten Nomadenleben und für die Begründerinnen eines auf festen Besitz und heilige Rechte und Gesetze sich gründenden, geselligen Zusammenwohnens galten und als solche namentlich von den, auf das Gebiet der Häuslichkeit angewiesenen Frauen verehrt wurden, sich an Euripides zu rächen. Dieser hat es erfahren, und bange für sein Leben, bittet er den Agathon, einen ziemlich weibischen tragischen Dichter*), in Frauenkleidung der Versammlung der Weiber beizuwohnen, um für ihn ein begütigendes Fürwort einzulegen. Agathon aber will von dem gefährlichen Wagstück nichts wissen. Da erbietet sich Mnesilochus, des Euripides alter Schwager, dazu. Er wird glatt rasirt, und Agathon ist wenigstens so gefällig, die zur Verkleidung nöthigen Weiberkleider, das Krokosröcklein, den Gürtel, das Busenband, Stirnband und Haarnetz, den Kragen und die Schuhe zu leihen. Mnesilochus begiebt sich nunmehr in seiner Weibertracht nach dem Thesmophorientempel, wo der Chor der Weiber zusammenkommt und mehrere Frauen mit der Anklage hervortreten, daß Euripides, indem er auf der Bühne alle Ränke und Schliche der Weiber darstelle, die Männer immer mißtrauischer und das Loos der armen Frauen dadurch immer trauriger mache. Dafür soll er nun büßen. Vergebens stellt Mnesilochus den Rache dürstenden Frauen vor, daß Euripides die Weiber doch eigentlich bei Weitem nicht so schlimm darstelle, als ein großer Theil derselben in Wahrheit sei. Die Zuhörerinnen werden durch seine Reden nur noch mehr erbittert, und bald darauf kommt der bei den Weibern beliebte, jugendliche Kleisthenes, der ihnen mittheilt, daß Euripides sie durch einen verkleideten Spion belauschen lasse. Sofort findet eine genaue Untersuchung statt, bei welcher Mnesilochus als Mann erkannt wird. Um sich vor der Rache der Frauen zu schützen und ein Unterpfand seiner Schonung zu haben, entreißt er der einen Frau ihr Kind, das er zu tödten droht, wenn man ihm etwas zu Leide thun wolle. Aber bald muß er ent-

---

*) Demgemäß läßt auch Aristophanes den Agathon in Weiberkleidern auftreten und sich darüber auf folgende Art erklären:

„Ja mein Gewand, es stimmt zu meinen Gedanken stets;
Der Dichter muß gemäß der Dichtung, die er schafft,
Je den Charakter selber haben, den er giebt.
Wenn also Jemand Weiberdramen schreiben will,
So hab' an Weibes Weise Theil sein Leib und Kleid."

decken, daß es kein Kind, sondern ein Puppen ähnlich eingehüllter Weinschlauch ist, dessen er sich bemächtigt hat. — Nach der Parabase, welche auf die Scene zwischen den Weibern und Mnesilochus gefolgt ist, beschließt der letztere, sich für die „Helena“ auszugeben, und kurz darauf erscheint Euripides im Kostüm des schiffbrüchigen Menelaus. Die Wiedererkennungsscene, die sie zusammen spielen, hilft ihnen jedoch nichts. Der Prytane kommt, und auf seinen Befehl wird Mnesilochus an den Pranger gebunden. Vergebens bittet er den als Wache bei ihm stehenden Häscher, ihn wenigstens von dem Knebel zu befreien. Da kommt Euripides, als Perseus kostümirt, durch die Luft geflogen, um die holde Mnesilochus-Andromeda zu befreien. Auch dies will nichts helfen, und Euripides erscheint daher zum dritten Male als Kupplerin mit einer Flötenbläserin und Tänzerin. Durch diese endlich läßt sich der Häscher berücken, seinen Posten zu verlassen, und während dessen wird Mnesilochus von Euripides losgebunden und befreit.

Dieselbe Polemik gegen diesen Tragiker bildet auch den Hauptinhalt der „Frösche,“ die 405 an den Lenäen aufgeführt wurden, wobei sie den ersten Preis erhielten und besonders der Parabase wegen so bewundert wurden, daß sie bald darauf, wie es scheint, an den großen Dionysien (im März 405) zum zweiten Male zur Aufführung kamen, und zu allen Zeiten neben den „Vögeln“ als das vollendetste Werk des Aristophanes anerkannt worden sind. Zu den trüben Erfahrungen des Krieges kam noch der um diese Zeit erfolgte Tod des Sophokles und Euripides, und wohl mag man daher beim Beginn des Winters und den bevorstehenden Dionysien oft traurig genug gefragt haben: Wer wird uns diesmal Tragödien dichten? ja, könnte man die Todten wieder auferwecken! An einen Gedanken der Art anknüpfend läßt nun der Dichter den Dionysos, welchen er als einen jungen Athenischen Fant darstellt, auftreten und den Entschluß fassen, sich für die Feier seines Festes selbst einen von den gestorbenen großen Tragikern aus der Unterwelt heraufzuholen. Er läßt sich vom Charon über den das Reich der Todten umgrenzenden Teich rudern, wozu die Sumpffrösche, die den Chor bilden, ihr Gequak anstimmen, und kommt nach manchem lustigen Abenteuer mit seinem Knecht Xanthias endlich glücklich an der Thür des Pluto an. Hier aber ist inzwischen ein Streit ausgebrochen zwischen Aeschylus, der den tragischen Thron noch inne hat, und dem neu angekommenen Euripides, der ihm denselben streitig machen will.

Ein künstlerischer Wettkampf soll entscheiden, bei welchem alle Theile der tragischen Kunst, der Inhalt und die ethische Wirkung der Tragödie, die Darstellung der Charaktere, die Prologe, Chorgesänge und Monodien kritisch, natürlich aber immer mit dem ergötzlichsten Humor geprüft werden, und das Resultat des dichterischen Wettstreites ist, daß Dionysos sich für Aeschylus entscheidet und diesen auf die Oberwelt mitnimmt, während Euripides als der Ueberwundene unten bleiben muß.

Auch nach dem, die politische Größe und Bedeutung Athens für immer vernichtenden unglücklichen Ausgang des Peloponnesischen Krieges dauerten die dramatischen Spiele in Athen fort. Allerdings aber ist in den Komödien aus dieser Periode bei weitem nicht mehr der frische und kecke Jugendmuth zu spüren, der die Stücke aus den Zeiten der republikanischen Freiheit charakterisirt, und die, wahrscheinlich an den großen Dionysien (im Frühling) 392 auf die Bühne gebrachten „Ekklesiazusen" oder die „Weiberherrschaft," lassen bei all den drolligen Possen, mit denen der Dichter seine Zuschauer zu amüsiren bemüht ist, doch das Gedrückte der damaligen Verhältnisse deutlich genug hindurchschimmern. Schon der Chor, der vormals nicht prächtig genug ausgestattet werden konnte, ist hier sehr ökonomisch eingerichtet, indem nur Attische Frauen ihn bilden, die zuerst mit Bärten und Männermänteln auftreten. Ebenso ist die Parabase ganz weggelassen, und nur eine kurze Anrede an die Kampfrichter im Publikum, in welcher die Bitte um ein gerechtes, unpartheiisches Urtheil ausgesprochen ist, ersetzt sie. Mehr noch aber deutet der ganze Inhalt des Stückes auf eine Zeit hin, in der man, je kläglicher die Stellung war, die man in Wirklichkeit einnahm, desto lieber sich allerlei phantastischen Speculationen und Theorien hingab, und für den Verlust der großentheils in die Hände der Spartaner übergegangenen wirklichen Staatsverwaltung sich durch die Construction eines Idealstaates zu entschädigen suchte, bei welchem natürlich die „Emancipation der Weiber" wie in unseren Tagen so auch schon damals eine Hauptsache war. Dies greift nun Aristophanes auf, und zu einer Zeit, da die Staatseinkünfte wieder zwecklos für Privatinteressen verschwendet zu werden anfingen, und das Volk ohne rechtes Vertrauen sich bald diesem, bald jenem Demagogen hingab, war es in der That ein sehr glücklicher Einfall des Dichters, Frauen auftreten zu lassen, welche den Staatshaushalt und die ganze Regierung an sich nehmen wollen, haupt-

sächlich, weil dies allein in Athen noch nicht versucht worden sei. Demnach läßt **Praxagora**, die Ehefrau des ehrlichen Philisters **Blepyrus** zunächst die Frauen früh am Morgen zusammenkommen, um mit ihnen vorläufig zu probieren, was sie nachher, als Männer verkleidet, in der Volksversammlung vortragen wollen. Ein Hauptargument der Praxagora für ihren Vorschlag, das Regiment den Frauen zu übergeben, ist, daß die Weiber mit weit größerer Beharrlichkeit bei dem Herkömmlichen bleiben. Sie meint unter andern:

„Würde nicht Athen,
In bester Wohlfahrt blühen, wollt es darauf sehn,
Und nicht von Einer neusten Art zur andern gehn?
Sie setzen sich beim Kochen, wie in alter Zeit,
Sie tragen auf dem Kopfe, wie in alter Zeit,
Sie feiern Thesmophorien, wie in alter Zeit,
Sie backen ihre Kuchen, wie in alter Zeit,
Sie zwacken ihre Männer, wie in alter Zeit,
Sie halten sich Anbeter, wie in alter Zeit,
Sie gehn nach Leckerbissen, wie in alter Zeit,
Sie trinken gern ein Schöppchen, wie in alter Zeit,
Sie lieben sehr das Lieben, wie in alter Zeit.
In deren Hand laßt, Bürger, Staates Wohl und Ehr'
Uns legen ohn' viel' Sprechen und Forschen hin und her,
Wie sie es machen werden; nein, uneingeschränkt
Laßt sie regieren,“*) — —

---

*) Uebrigens hat der scheinbar nur muthwillige Scherz des Dichters auch häufig eine sehr ernste Bedeutung. So läßt er z. B. die Praxagora kurz vorher (v. 174 ff.) sagen:

„Ernstlich nun bekümmert mich
Und drückt des Vaterlandes Lage das Herz mir gar.
Als Führer nämlich hat es, seh' ich, immerdar
Nichtsnütz'ge Leute; ja war Einer Einen Tag
Achtbar, so ist er zwanzig Schurke zwanzigfach;
Man ruft 'nen Andern, ärger treibt der's hundertfach!
So mißvergnügtem Volk zu lenken seinen Sinn,
Ist freilich schwer; wer wohl euch will, ihr fürchtet ihn;
Wer's übel meint, dem gebt ihr euch demüthigst hin.
Nicht war ein Erwerbzweig sonst die Volksversammlung hier,
Nichts gabs von Löhnung, nein, den Agyrrhios hielten wir
Für einen Schuft; doch seit man hingeht zum Gewinnst,

Nachdem Alles verabredet ist, wie sich die Frauen in der Volksversammlung benehmen wollen, um ihr Geschlecht nicht zu verrathen, brechen sie auf. Bald darauf kommt der alte Blepyrus aus dem Hause. Er hat, weil Praxagora ihm seine Kleider weggenommen und sich selbst ihrer bedient, das Unterröckchen seiner Frau an, und hört, nachdem er mit seinem Nachbar einige Worte gewechselt, von dem herbeikommenden Chremes, wie es in der Volksversammlung diesmal zugegangen sei, und wie man den Vorschlag gemacht, die Athenische Volksverwaltung von nun an den Frauen zu übergeben, der auch angenommen worden sei. Praxagora, welche bald nachher, und zwar, wie sie dem Blepyrus vorlügt, von der Entbindung einer Freundin zurückkehrt, zu der man sie gerufen habe, läßt sich von diesem den neuen Volksbeschluß mittheilen, den sie auch sofort auf das eifrigste in Schutz nimmt. Zuvörderst, stellt sie dem Blepyrus vor, wird dann Alles Gemeingut sein, so daß Keiner mehr und Keiner weniger hat, als der Andere. Dadurch werden mit einem Male alle Betrügereien entfernt; denn sie sind unnütz, weil sie dem Betrüger keinen Vortheil und dem Betrogenen keinen Nachtheil mehr bringen können. Ferner sind auch die Weiber gemeinschaftlich, und es wird die Einrichtung getroffen, daß die häßlichen Männer, wie die häßlichen Frauen, in keinerlei Weise den schöneren nachstehen. Wissen dann auch weder die Väter, welches ihre Kinder, noch auch diese, wer ihre Eltern sind, so schadet das doch nichts. Denn kommen die Einen oder die Andern in Gefahr, so wird der Gedanke, daß sie leicht die Väter oder die Söhne der Gefährdeten sein können, beide Theile zur Hülfe geneigter machen. Begeht Einer ein Unrecht an dem Anderen, so büßt er es an der täglichen Kost ab, die gleichfalls gemeinschaftlich ist. — Zu Anfang des dritten Aktes sieht man einen Bürger, wie er eben beschäftigt ist, sein Hausgeräth auszuräumen, um es, dem neuen Volksbeschluß gemäß, zum Gemeinschatz abzuliefern. Ein zweiter Bürger sieht ihm verwundert zu, und da er die Ursache erfährt, meint er doch lieber erst abwarten zu wollen, was weiter geschehen werde. Bald darauf jedoch erscheint eine Heroldin, welche alle Diejenigen, die ihr Eigenthum bereits abgeliefert haben, zum gemeinschaftlichen

---

Lobt, wer die drei Obolen bekommen, sein Verdienst;
Wer nichts bekommen, sagt, des Todes würdig sei,
Wer die Volksversammlung macht zur Tagelöhnerei."

Mahle ruft, und so will denn auch der zweite Bürger versuchen, wie er mit List einen Platz am Tische erhält, ohne von seiner Habe etwas herausgeben zu dürfen. Der vierte Akt beginnt mit einer Scene zwischen einer aufgeputzten und stark geschminkten Alten, die am Fenster auf einen Liebhaber lauert, und einem jungen Mädchen, das aus gleichem Grunde am Fenster sitzt. Ein schmukker Jüngling kommt, und dem neuen Volksbeschluß gemäß macht die Alte zuerst ihre Rechte geltend. Inzwischen aber kommt eine noch ältere Alte, die kraft des neuen Gesetzes ihre Ansprüche auf den Jüngling nicht aufgeben will. Während sie jedoch mit der ersten Alten noch im Streit ist, kommt bald darauf eine dritte und endlich eine vierte Alte, eine immer häßlicher und abgelebter, als die andere, die den trostlosen Jüngling zwingen, mit ihnen zu gegen. Den Schluß des Ganzen bilden Aeußerungen der Freude über das bereitstehende Mahl.

Auch dieses Stück darf, was die Ausführung betrifft, zu den schönsten Dichtungen des Aristophanes gerechnet werden, und doch hat Droysen vollkommen Recht, wenn er in der Einleitung dazu unter andern sagt: „Es kann Einem das Herz rühren, wenn man den alten Heros des Spottes, der mit Heraklesmuth in dem Augiasstalle der Athenischen Vornehmheit herumfegte, in diesen Ekklesiazusen auch noch ein paar politische Spitzen und persönliche Angriffe zu Stande bringen sieht, während doch als Hauptpersonen arme gemeine Leute mit ihren Ehehälften auftreten, und mit zotigen Witzen ein Publikum amüsiren müssen, aus dem sich die Gebildeten, Vornehmen und Reichen verächtlich zurückgezogen haben, um sich den Interessen der Philosophie, den mühsamen Uebungen rhetorischer Schulen, dem trägen Genuß privater Vergnügungen oder der Lust des Abenteuerns im Dienst fremder Staaten hinzugeben."

Noch deutlicher tritt der Uebergang von der republikanischen alten Komödie zu der sogenannten mittleren in dem 388 von dem alten Dichter selbst auf die Bühne gebrachten „Plutus" hervor. Die großen und allgemeinen Staatsinteressen werden hier nur leise und oberflächlich berührt, und die Satire ist theils allgemein menschlich, indem sie sich gegen Verkehrtheiten richtet, die zu allen Zeiten und überall im Menschenleben vorkommen, theils ganz persönlich, indem sie nach Laune bestimmte Individuen aus der Menge aufgreift, um einen Spaß zu machen. Schon das Süjet des Stückes ist ein für alle Zeiten passendes. Plutus, der Gott

des Reichthums, ist in seiner Blindheit schlechten Leuten in die Hände gerathen, von denen er erst wieder durch Chremylus, einen guten, ehrlichen Bürger befreit wird, der für seine Heilung sorgt, in Folge deren viele wackere Leute wieder glücklich, viele schlechte aber arm und brotlos werden. — Auch in dieser Komödie fehlt es nicht an beherzigenswerthen Winken. In der Scene, wo der ehrliche Dikäopolis sein Gewerbe mit dem des Rabulisten vergleicht, der seine niedrige und gemeine Gesinnung mit dem Schein des Eifers für das Gemeinwohl beschönigt, wird manches treffende Wort über das verkehrte Gerichtswesen und die Prozeßwuth der Athener gesagt, und ebenso bei Gelegenheit der wunderbaren Heilung in dem Aesculaptempel auf die priesterlichen Gaukeleien hingewiesen, die in eben dem Grade zugenommen hatten, als die wahre Religion in Verfall gekommen war, wie nicht minder darauf, daß die Priester häufig für ihre eigene Habsucht die Götter zum Vorwand nähmen. Im Ganzen aber läßt sich hier, und mehr noch in den beiden letzten Lustspielen, dem „Kokalos" und „Aeolosikon," welche Aristophanes durch seinen Sohn Ararus auf die Bühne bringen ließ, der bescheidnere und gemäßigtere, allerdings aber auch minder geniale Charakter der mittleren Komödie nicht mehr verkennen.

IX.

Die mittlere Attische Komödie und das Schauspielerwesen jener Zeit.

Obgleich nach dem unglücklichen Ausgang des Peloponnesischen Krieges die Athenische Freiheit und Demokratie, ja selbst die frühere Seeherrschaft in gewisser Hinsicht und wenigstens zum Theil wieder hergestellt schien, so war doch die frühere, jugendlich frische Energie des öffentlichen Lebens dahin. Die Finanzen, das Kriegswesen, die Justizverwaltung, kurz Alles, was das eigentliche Staatsleben betraf, war in Verfall gerathen, und das Attische Volk scheute gerade zu der Zeit, in welcher es doppelter Anstrengungen bedurft hätte, um die verlorene innere und äußere Macht wieder zu gewinnen, am meisten jede Mühe, und gab sich mit sorgloser Bequemlichkeit dem Genuß des Augenblicks hin. Unter solchen Umständen schien jene rücksichtslose Freimüthigkeit, mit welcher Aristophanes in seinen früheren Komödien aufgetreten war, nicht mehr am Ort. Je gefahrvoller die Krankheit war, an welcher das ganze Staatswesen litt, desto weniger wollte man sie schonungslos enthüllt sehen, und eine treue Darstellung der öffentlichen Verhältnisse, wie sie wirklich waren, hätte in der That auch eher den Stoff für ein Trauerspiel, als für eine Komödie abgeben können. Sollte diese also ihren Zweck, die Zuschauer zu erheitern, nicht verfehlen, so mußten die Dichter alle politischen Beziehungen möglichst vermeiden, und sich an jene allgemein menschlichen Zustände halten, wie sie von Anfang an Gegenstand und Inhalt der Megarischen Komödie gewesen waren. Zunächst verfolgte die mittlere Attische Komödie den, von Aristophanes be-

reits eingeschlagenen Weg der literarischen Fehde, und schon hierin zeigte es sich, daß für Athen nunmehr die Zeit gekommen war, wo aus einem Volk von Staatsmännern eine Nation von Literaten wurde, und statt politischer Verhandlungen weitläuftige Erörterungen über die echt Attische Diction und andere rein wissenschaftliche Gegenstände die Tagesfragen bildeten, welche alle Köpfe beschäftigten. Demgemäß war es auch nicht mehr, wie bei Aristophanes, eine Kritik vom praktischen Standpunkt aus. Hatte dieser den Sokrates und Euripides zum Gegenstande seines Spottes gemacht, so sollte seine Polemik immer nur dort dem neuerungssüchtigen Gegner der von den Vätern ererbten Volksreligion, hier dem heimlichen Feinde der alten Ehrbarkeit und Rechtlichkeit, dem Verführer zu der modernen, mit dem Schein der Bildung und Tugend gleißenden Frivolität gelten, und selbst in den „Fröschen," wo noch am meisten auf die dichterische Eigenthümlichkeit des Tragikers eingegangen wird, ist es immer weniger diese, als vielmehr der sittenverderbliche Einfluß, den Aristophanes mit seinem Witz verfolgen zu müssen glaubt. Die mittlere Komödie dagegen hatte es fast nur mit der literarischen Eigenthümlichkeit der kritisirten Männer zu thun. Sie war reich an Spöttereien über die Platonische Akademie, über die neuen Pythagoräer, über die Rhetoren und Redner, Dichter und Philosophen nicht bloß ihrer, sondern auch der früheren Zeit; ja Homer selbst blieb von ihrer Kritik nicht verschont.

Die Zeit dieser Uebergangsperiode von der alten zur neuen Komödie fällt in die Jahre von 380 bis 330, und die ältesten der hier zu nennenden Dichter sind Ararus und Philippus, die beiden Söhne des Aristophanes, die den von ihrem Vater in seinen letzten Jahren eingeschlagenen Weg weiter verfolgten*). — Ein anderer, sehr fruchtbarer Lustspieldichter war Eubulus (um 376) und nächst ihm Anaxandridas, der zuerst Liebes- und Verführungsgeschichten in die Komödie eingeführt haben soll, obwohl auch schon der „Kokalos" des Aristophanes eine Verführungs- und Erkennungsgeschichte enthält. — Zwei andere Dichter waren Amphis und Anaxilaus, welche unter andern den Plato zur Zielscheibe ihres Witzes machten, während der jüngere

*) Schon in dem „Aeolosikon" des Aristophanes spielt ein windbeutelnder Koch die Hauptrolle, die er auch in der ganzen mittleren Komödie als stehender Charakter behauptet.

Kratinus und Timokles, namentlich der letztere, die Redner Demosthenes und Hyperides verspotteten. Einer der fruchtbarsten Dichter aber war Alexis, der übrigens schon der Zeit des Menander angehört und in seinen Stücken bereits viel Aehnlichkeit mit den Dichtern der neuen Komödie zeigt. Noch fruchtbarer, als er, war der wahrhaft unerschöpfliche Antiphanes, der über dreihundert Stücke geschrieben haben soll, woraus man schließen muß, daß die Dichter dieser Zeit entweder nicht mehr bloß an den Dionysien, sondern auch an anderen Festen, oder, was wahrscheinlicher ist, an einem und demselben Dionysienfeste mit mehreren Stücken zugleich auftraten.

Um das Bild von der Attischen Bühne bis zu den Zeiten Alexanders d. Gr. zu vervollständigen, wird es nöthig sein, auch auf das damalige Schauspielerwesen einen Blick zu werfen. Daß der Stand selbst für durchaus ehrenvoll galt, mag schon daraus erhellen, daß nicht nur in der ersten Entwickelungsperiode des griechischen Drama, sondern auch späterhin die Dichter selbst in der Regel auch als Schauspieler auftraten, sobald nur irgend ihre Persönlichkeit und Stimme dies gestattete. Außerdem wissen wir, daß der Staat selbst Schauspieler unterhielt, und wie reich sie, namentlich in späterer Zeit, für ihre Kunstleistungen belohnt wurden, beweist die Aeußerung des Schauspielers Polus, der sich gegen Demosthenes rühmte, er gewinne ein Talent (1375 Rthlr., oder, da man, wie bereits oben bemerkt worden, das Sechs- bis Achtfache dieser Summe nehmen muß, um den unseren Verhältnissen entsprechenden Werth zu erhalten, gegen 9000 Rthlr.) an zwei Tagen — eine Aeußerung, die man erst dann richtig zu würdigen im Stande ist, wenn man bedenkt, daß zu eben dieser Zeit 15 Talente in Athen ein bedeutendes Vermögen waren. Diese enormen Schauspieler-Honorare würden sich kaum begreifen lassen, wenn man nicht wüßte, welche Wichtigkeit den dramatischen Spielen in Athen beigelegt wurden und welchen Werth man der Schauspielkunst beimaß.

Was den ersten Punkt betrifft, so haben wir gerade aus einer Zeit, in welcher die Athener wahrlich eher an ernstere Dinge hätten denken sollen, ein sehr bemerkenswerthes Zeugniß für die leidenschaftliche Vorliebe, mit welcher die theatralischen Aufführungen gehegt und gepflegt wurden. „Woher kommt es," äußert Demosthenes in seiner ersten Philippischen Rede, „daß das Fest der Athenäen und die Dionysien stets zur gehörigen Zeit gehal-

ten werden, mögen nun Leute, die es verstehen oder nicht, zur Haltung derselben gewählt werden, — Feste, auf welche ihr mehr Geld verwendet, als auf irgend eine der Ausrüstungen, die ihr über das Meer schickt, — Feste, die eine solche Menge Menschen beschäftigen und solche Zurüstungen erfordern, wie, soviel ich weiß, sonst nirgends gemacht werden. Wie kommt es, daß alle eure Kriegsunternehmungen nicht zur rechten Zeit ausgeführt werden, sei es nun, daß es Methone oder Pagasä oder Potidäa gilt? Weil bei euren Festen, Spielen und Feierlichkeiten Alles durch Gesetze fest bestimmt ist und Jeder lange vorher weiß, wer aus seiner Phyle Choregus, wer Gymnasiarchus sein wird, woher er dies und jenes nehmen muß, was er zu thun hat. Von allen diesen Dingen ist nichts unbestimmt.“

Versäumten Schauspieler die Zeit, wenn sie in Athen aufzutreten hatten, so wurden sie zu einer ziemlich ansehnlichen Geldbuße verurtheilt. So mußten Athenodorus und Thessalus, die beiden Lieblingsschauspieler Alexanders d. Gr. bei den Festen, die dieser nach seiner Rückkehr aus Aegypten in Syrien veranstalten ließ, Gastrollen geben, und konnten darum nicht an den Dionysien in Athen sein, wofür sie zu einer beträchtlichen Geldbuße verurtheilt wurden. Athenodorus bat daher den König, an die Athener zu schreiben, daß jenes Strafgeld erlassen würde, und der König that zwar dies nicht, aber er schickte das Geld für sie hin.

Ebenso rechnete auch sein Vater Philipp es den Athenern als eine große Gefälligkeit an, wenn sie dem Neoptolemus und Satyrus, zwei Bühnenkünstlern, die ihm fast unentbehrlich geworden waren, erlaubten, bei ihm Gastrollen zu geben.

Schon daraus mag man schließen, in welchem Ansehen damals die berühmteren Schauspieler standen. Aber wir haben auch noch andere Zeugnisse, aus denen dies noch deutlicher hervorgeht. So stellten die Athener bei ihrer Gesandschaft an Philipp den Schauspieler Aristodemus an die Spitze, weil sie wußten, welchen Werth Philipp auf die Kunst desselben legte, und weil dieser, wenn es auf Repräsentation ankam, dem König an Würde und Anstand nichts nachgab *).

*) Aeschines de falsa legat. ed. Bekker p. 319. *Καὶ πέμπουσι πρεσβευτὴν Ἀριστόδημον, τὸν ὑποκριτὴν πρὸς Φίλιππον, διὰ τὴν γνῶσιν καὶ φιλανθρωπίαν τῆς τέχνης.* — p. 331. *Ἐδόκει Κτησιφῶντι τὴν ὄψιν λαμπρὸς εἶναι, ἐμοὶ δὲ οὐ χείρων Ἀριστόδημος ὁ ὑποκριτής.*

Zudem war bei dergleichen Angelegenheiten ein, in seiner Kunst ausgezeichneter, gebildeter Schauspieler ganz an seiner Stelle. Die Zeit, in welcher die Waffen alles entschieden, hatte einer anderen Platz gemacht, in der das Meiste durch Reden und Unterhandlungen ausgerichtet wurde, so daß der Staatsmann weniger auf dem Markt, als im Kabinet und in einzelnen Versammlungen von Deputirten oder bei Fürsten wirken mußte. Bei dergleichen Reden aber war der Vortrag eine so wesentliche Hauptsache, daß diejenigen, welche als Redner sich auszeichnen wollten, in der Mimik und Action besonderen Unterricht bei Schauspielern nahmen. In früherer Zeit war es allerdings anders. „Jene alten Redner," äußert sich z. B. Aeschines*), — „ein Perikles, Themistokles und Aristides — waren so weit von Allem entfernt, was mit der Einfalt zu streiten schien, daß sie nicht einmal das, was wir Redner jetzt alle zu thun gewohnt sind, thaten, die Hand außer dem Oberkleid halten und gestikuliren; dies schien ihnen theatralisch (θρασύ τι), darum unterließen sie es." — Späterhin jedoch wurde, wie gesagt, die Action und Gestikulation eine so wichtige Hauptsache, daß Demosthenes sich von den beiden ersten Schauspielern seiner Zeit, Satyrus und Eunomus darin Unterricht geben ließ, und für wie wichtig er diesen Theil der Redekunst hielt, erhellt aus seiner Antwort auf die Frage, was bei einem Redner die Hauptsache sei. „Die Action," meinte er. „Und was nächst dieser?" — „Die Action." — „Und was außerdem?" — „Die Action."

Schon dieser wesentliche Antheil, den die Schauspieler an der Ausbildung der Redner hatten, berechtigt zu der Annahme, daß wir uns die besseren derselben als höchst gebildete Männer zu denken haben. Sie waren aber auch, wenigstens zum Theil, in Beziehung auf ihren Charakter sehr achtungswerth. So nahm, wie Demosthenes erzählt, Satyrus das eine Mal, als er vor Philipp gespielt hatte, statt aller Belohnung vom König nur die Töchter seines Freundes, die in Olynth gefangen waren, als Geschenk an und gab ihnen die Ausstattung, wodurch er alle die habsüchtigen Griechen beschämte, die sich den Lohn ihrer Schmeichelei aus der Beute Olynths geben ließen. — Ein anderes Mal war er der Einzige, der auf seine eigenen Unkosten den unglücklichen

*) Aeschin. in Timarch. p. 258 ed. Bekker.

Phociern laut und offen seine Theilnahme bewies und eine bedeutende Anzahl derselben von der Sclaverei loskaufte.

Außer den bereits Genannten waren als Schauspieler ausgezeichnet:

Nikostratus, zugleich Dichter und Schauspieler, bald nach dem Peloponnesischen Kriege (um 400), und neben ihm Kallippides, der „Affe" genannt, ein komischer Schauspieler; zu Philipps Zeit Neoptolemus, ein tragischer Schauspieler, der bei Philipps letztem Schauspielbesuch die Hauptrolle hatte und während der Ermordung des Königs gerade die Verse declamirte, welche hier buchstäblich eintrafen; ferner Philemon, und etwas später Theodorus, ein komischer Schauspieler, neben welchem Polus und Meniskus glänzten.

In die Zeiten Alexanders d. Gr. gehören der komische Schauspieler Lykon von Skarphea, und die beiden tragischen Athenodorus und Thessalus, von denen namentlich der letztere ein erklärter Liebling Alexanders war. Als daher bei jenen Spielen, die der König nach der Rückkehr aus Aegypten in Syrien veranstalten ließ, ein Wettstreit zwischen beiden Künstlern stattfand, in Folge dessen die Kampfrichter dem Athenodorus den Preis zuerkannten, meinte Alexander: Er billige zwar das Urtheil der Richter, würde aber einen Theil seines Königreiches darum gegeben haben, wenn Thessalus unübertroffen geblieben wäre *).

Unter den übrigen Künstlern jener Zeit waren als Tänzer, die mit der Cither ihren Tanz begleiteten, ausgezeichnet:

Kratinus aus Methymna, Aristonymus aus Athen und Athenodorus von Tarent; ebenso der kunstreiche Phasimelus; als Sänger unter Begleitung der Cither, Heraklitus von Tarent und Aristokrates von Theben.

Die eben genannten Künstler traten bei der Hochzeitsfeier Alexanders und anderen Hoffesten auf, bei denen natürlich auch die dramatischen Spiele nicht fehlen durften, und es war somit schon jetzt die Zeit gekommen, daß das Theater, losgetrennt von der Feier religiöser Feste, weniger dem Cultus, als der Unterhaltung und Ergötzung diente. In früherer Zeit durften nur an den Dionysischen Festen Schauspiele zur Aufführung kommen, und Athen hatte unter dem Namen „Theorikon" eine eigene, von Perikles zuerst durch bedeutende Zuschüsse vermehrte Kasse, theils

*) Plutarch. Vit. Alex. c. 29.

um die Kosten für die Schauspiele zu bestreiten, theils um auch den ärmeren Bürgern den Eintritt ins Theater, so wie den Aufwand bei den Opfern, die Bewirthung der von außerhalb herbeikommenden Freunde und den geselligen Genuß bei den festlichen Mahlzeiten möglich zu machen. Diese Kasse, die ursprünglich nur in dem Ueberschuß der Verwaltung bestand, und in den späteren unglücklichen Zeiten, da man nicht einmal für den Krieg das nöthige Geld herbeizuschaffen wußte, eigentlich ganz hätte wegfallen müssen, dauerte nun zwar, wie ungünstig auch die politischen Verhältnisse sich gestalteten, nach wie vor, fort. Immer aber waren es zu Athen nur die drei Dionysischen Feste, an denen das Theorikon ausgezahlt und im Theater gespielt wurde. Philipp dagegen und Alexander ließen, zumal da die vorzüglicheren Athenischen Schauspieler zur Zeit jener Feste eigentlich in Athen auftreten mußten, spielen, so oft sie dieselben bekommen konnten, und schon hierdurch wurden die dramatischen Spiele mehr und mehr zu einem bloßen Mittel des Amüsements. Hierin mag auch mit ein Grund liegen, weshalb späterhin die Tragödie so auffallend vernachlässigt und dagegen die Komödie so fleißig und mit so glücklichem Erfolg cultivirt wurde. Die Tragödien der drei großen Meister, Aeschylus, Sophokles und Euripides fanden allerdings auch in den nachfolgenden Zeiten eben dieselbe Bewunderung, wie früher. Wollte man sich aber im Theater vor allen Dingen amüsiren, so schienen dazu in der That die Komödien geeigneter, namentlich solche, wie sie von den Dichtern der sogenannten „neuen Komödie“ geliefert wurden, die sich an die Leidenschaften der Menschen hielten, einen Knoten der Intrigue schürzten und die kleinen Verhältnisse des Lebens und seine Verwickelungen in ein Ganzes zu bringen suchten, das sie der Tragödie nachbildeten.

X.

Die neuere griechische Komödie.

Zwar sind von den Dichtern der neueren griechischen Komödie keine vollständigen Stücke, sondern nur einzelne Fragmente auf uns gekommen; die Nachbildungen jedoch, welche wir an den Lustspielen des Plautus und Terenz haben, ersetzen uns wenigstens einigermaßen diesen Verlust, und lassen einen ziemlich klaren Blick in jene Periode der dramatischen Kunst thun. Der früheste Dichter und gewissermaßen der Repräsentant dieser neueren Komödie ist Menander, der im 3. Jahre der 109. Olympiade zu Athen geboren, als junger Mann (322) sein erstes Stück zur Aufführung brachte, gegen 109 Stücke geschrieben haben soll, und 291 in einem Alter von 52 Jahren starb. — Etwas früher, als er, trat der ihn noch lange überlebende Philemon auf, welcher Verfasser von 97 Stücken und bei dem Athenischen Publikum gleichfalls sehr beliebt war, von den feineren Kunstkennern aber dem Menander bei weitem nachgesetzt wurde,*) weshalb dieser auch einst, da die Kampfrichter bei einem Wettstreit den Preis dem Philemon zuerkannten, zu ihm sagte: „Philemon, erröthest Du nicht, mich zu besiegen?“**)

*) So urtheilten späterhin auch die lateinischen Literatoren Quintilian und Gellius. Der Erstere namentlich empfiehlt den Menander wegen seiner häufigen Sinnsprüche und längeren Reden, die der künftige Redner mit großem Nutzen gebrauchen könne. Indeß rühmt er auch die sorgfältige Charakterzeichnung und das Anpassen des Ausdruckes an den Charakter. Daher wurden in den Rhetorenschulen hauptsächlich Menandrische Stücke zu Declamations- und Recitationsübungen gebraucht, während man den Philemon wegen seiner mehr gebundenen und periodischen Diction besonders zum Vorlesen und zum Privatstudium empfahl. Vgl. Demetr. Phaler. de elocutione §. 193.

**) Gellius Noct. Att. XVII., 4.

Ein Zeitgenosse beider war Philippides, und nur um weniges später lebten Diphilus von Sinope, der von den Alten frostig genannt wird, was übrigens aus dem Stück von ihm, das Terenz für seine „Adelphi" benutzte, keineswegs zu schließen ist, ferner Apollodorus von Gela und Apollodorus von Karystus.

Die Alexandrinischen Kritiker, welche von den Dichtern der alten Komödie den Epicharmus von Syrakus, Kratinus, Plato, den Komiker, Aristophanes, Pherekrates und Eupolis, von den Dichtern der mittleren dagegen nur den Antiphanes und Alexis als die vorzüglichsten in ihren Kanon aufnahmen, zeichneten von den Dichtern der neueren Komödie den Menander, Philippides, Philemon, Apollodorus und Diphilus in dieser Weise aus, und insofern dies zugleich diejenigen sind, von deren Stücken wir an verschiedenen Lustspielen der beiden römischen Dichter Uebersetzungen oder Bearbeitungen haben, sind wir für den Verlust ihrer eigenen Werke wenigstens einigermaßen entschädigt.

Da die Zeitverhältnisse jede Betheiligung an den Staats-Angelegenheiten mehr oder minder bedenklich machten, und die öffentlich auftretenden dramatischen Dichter es nicht mehr so leicht wagen durften, politische Gegenstände auf die Bühne zu bringen, so blieb ihnen nur das Hauswesen mit seinen Privatverhältnissen übrig, und hier boten ihnen natürlich die Liebesgeschichten den ergiebigsten Stoff dar. Die Attischen Mädchen lebten allerdings, der von Alters her gewohnten Sitte gemäß, so eingeschränkt in dem engen Bereich der Frauengemächer, daß eine fortgesetzte Liebschaft zwischen einem Jüngling und einer Attischen Bürgerstochter nicht wohl möglich war. Noch Perikles sagt bei Thucydides,*) die Frau sei die beste, von welcher im Guten wie im Bösen unter den Männern am wenigsten die Rede sei. Demgemäß hielt man es auch für vollkommen ausreichend, wenn die Frau sich auf das Hauswesen, auf die körperliche Pflege der Kinder und die Beaufsichtigung der weiblichen Dienerschaft verstand. Alles Andere war Sache des Mannes. Er gehörte der Oeffentlichkeit des Staatslebens, sie dagegen dem Dunkel des Privatlebens an. Wenn daher in einem Menandrischen Stück die Verführung einer Athe-

---

*) Thucyd. II., 45. *Τῆς γὰρ ὑπαρχούσης φύσεως μὴ χείροσι γενέσθαι, ὑμῖν μεγάλη ἡ δόξα, καὶ ἧς ἂν ἐπ' ἐλάχιστον ἀρετῆς πέρι ἢ ψόγου ἐν τοῖς ἄρσεσι κλέος ᾖ.*

nerin den Gegenstand der Verwickelung bildet, so ist diese meistens entweder bei Gelegenheit einer nächtlichen religiösen Feier, dergleichen die Griechische Volksreligion von alten Zeiten her sanctionirt hatte, in jugendlicher Lust und trunkenem Uebermuth verübt worden, oder es wird die vermeintliche Sclavin, in welche der Jüngling verliebt ist, hinterher als eine edle Athenische Bürgerstochter erkannt, die dem Geliebten vollkommen ebenbürtig ist.

Oefterer aber und gewöhnlicher sind in den Komödien dieser Zeit die Liebesverhältnisse zwischen Athenischen Jünglingen und Hetären, unter denen man sich immer Ausländerinnen oder Freigelassene zu denken hat. Anderwärts nämlich, wo das weibliche Geschlecht unter weniger beschränkten und gedrückten Verhältnissen aufwuchs und für seine geistige Ausbildung mehr geschah, wie z. B. bei den Doriern im Peloponnes und in Großgriechenland, äußerte die fortgeschrittene Bildung der Zeit auch auf die weiblichen Kreise ihren Einfluß, und neben der im ganzen Alterthum vielgefeierten Sappho von Lesbos glänzte in früherer, wie in späterer Zeit so mancher andere weibliche Name im Gebiete der Kunst und der Wissenschaft. Hatte doch selbst der Pythagorische Bund weibliche Mitglieder. Insofern sich nun diese, unter günstigeren Verhältnissen aufgewachsenen Hetären durch ihre Anmuth der Sitten, ihre geistige Bildung und mannigfache Kunstfertigkeiten sehr zu ihrem Vortheil von den nur allzu häuslich und beschränkt erzogenen, echten Bürgerstöchtern Athens auszeichneten, war es gebildeten Jünglingen kaum zu verdenken, wenn sie sich in dem geistreichen Umgang mit jenen besser gefielen, und zu einem Ehebündniß mit einer ihnen ebenbürtigen Bürgerstochter wenig Lust hatten. Die Väter lassen hierbei ihren Söhnen nun entweder eine gewisse Freiheit, indem sie meinen, die Jugend müsse austoben, oder sie suchen diese, sei es aus Geiz oder unfreundlicher und peinlicher Sittenstrenge, zu beschränken, und erreichen damit in der Regel nichts weiter, als daß die Söhne durch List zu erreichen trachten, was sie auf offenem Wege nicht haben können. Die wesentlichsten Dienste leisten ihnen hierbei die Sclaven. Oft ist es der Sclave allein, der den ganzen Operationsplan entwirft, den alten Vater zu täuschen weiß, und den jungen Herrn durch seine Schlauheit nicht bloß aus allerlei unangenehmen Verwickelungen rettet, sondern ihm auch zum Besitz der Geliebten verhilft. Bisweilen steht jedoch der Sclave auch auf der Seite des Vaters und weiß, was dieser trotz der beweglichsten Vorstellungen nicht vermochte, mit seiner wohlgemeinten

Ueberredungskunst zu erreichen und es dahin zu bringen, daß der Jüngling durch einen raschen Entschluß sich der drückenden Herrschaft einer übermüthigen Hetäre entreißt.

Ein anderer, fast in allen Stücken wiederkehrender Charakter ist der Parasit oder Schmarotzer, der dem Dichter nicht nur durch seine unersättliche Eßlust zu mancherlei komischen Situationen Gelegenheit giebt, sondern durch seine Bereitwilligkeit, um einer Mahlzeit willen alle möglichen Dienstleistungen zu übernehmen, eine sehr brauchbare Person für die Verwickelung und Lösung der Intriguen wird. Unter den übrigen Charakteren der neueren Komödie verdient noch der „Thraso" oder Bramarbas (miles gloriosus) genannt zu werden, in der Regel ein heimathloser Kriegsmann, der ebenso feig als großsprecherisch ist, in dem reichen Asien ansehnliche Beute macht, welche er leichtsinnig mit schlauen Dirnen vergeudet, die ihm Alles wieder abzulisten wissen, und dabei so bornirt, daß ihn der nach dem Munde redende Parasit und ein gewitzter Sclave bei weitem übersieht. Nimmt man hierzu noch die Schenkwirthe und die Eigenthümer der gewöhnlich unter dem Namen von gekauften, oft aber auch gestohlenen Sclavinnen gehaltenen öffentlichen Dirnen, so hat man ziemlich das ganze Personal der neueren Komödie, die in allen ihren Stücken nur eine Genuß liebende, egoistische Lebensphilosophie empfiehlt, wie sie der, in demselben Jahre mit Menander zu Athen geborene und fortdauernd in enger Freundschaft mit ihm lebende Epikur lehrte. Es ist nicht die rohe Sinnlichkeit und die lasterhafte Genußsucht, welche dieser in seinen philosophischen Vorträgen, jener in seinen Komödien anpreist. Denn beide wissen sehr wohl, daß dergleichen Genüsse mit den Opfern, die sie kosten, zu theuer bezahlt sind. Das wahre Glück besteht vielmehr, ihrer Ansicht nach, in einer gewissen leidenschaftslosen Ruhe und der Kunst, den Augenblick zu nützen und das vom günstigen Zufall Dargebotene zu genießen, immer jedoch mit weiser Mäßigung, um sich nicht selbst für spätere Genüsse abzustumpfen. Auch das selige Glück der Götter hatte Epikur bekanntlich als einen vollkommen schmerz- und mühelosen Zustand ungestörter Ruhe bezeichnet, und in ganz ähnlicher Weise meinte Menander, die Götter würden ein mühevolles Leben haben, wenn sie einem Jeden Tag für Tag Gutes oder Böses zutheilen wollten. An ihrer Stelle regierte nach des Dichters, wie des Philosophen Meinung der Zufall die Welt, nicht jenes allgewaltige, auch die Götter beherrschende Fatum der Vorzeit, auch nicht die rettende, und jedesmal im rechten Mo-

ment erscheinende Tyche, die Tochter des allwaltenden Zeus, sondern das unberechenbare, blinde Zusammentreffen der einzelnen Dinge. Daher ist es auch in der Komödie der Zufall, der Alles regiert, und die Entwürfe der Einen gelingen, die Pläne der Anderen scheitern läßt, ganz so, wie es der gewöhnlichen, herkömmlichen Meinung zufolge im alltäglichen wirklichen Leben zu geschehen pflegt, von dem die neuere Komödie überhaupt nur ein treues Spiegelbild sein will. Demgemäß schildert sie auch die Menschen so, wie sie sich im gewöhnlichen Verkehr zeigen. Ebenso fügt sie sich bereitwilliger, als die alte Komödie, den Wahrscheinlichkeitsgesetzen. Auf der Bühne darf nichts vorkommen, was sich nicht auch im wirklichen Leben begiebt, und um diesem so nahe als möglich zu kommen, stimmt sie auch die Rede zur gewöhnlichen Umgangssprache herab.*) Das Beispiel hierzu hatte schon Euripides gegeben, und wie Menander ihm hierin gleicht, so hat er auch den Reichthum an moralischen Sentenzen mit ihm gemein, daher man in Fragmenten den Einen leicht mit dem Anderen verwechseln kann. Uebrigens war auch Philemon ein so begeisterter Verehrer des Euripides, daß er mehr als einmal äußerte, er würde sich auf der Stelle tödten, um den Euripides in der Unterwelt zu sehen, wenn er überzeugt wäre, daß die Gestorbenen noch Leben und Verstand hätten.

---

*) Zu dieser hätte nun eigentlich das natürliche Mienenspiel am besten gepaßt. Aber man war von früherer Zeit her einmal an den Gebrauch der Masken gewöhnt, und für die in weiter Ferne Sitzenden würden die minder auffälligen Veränderungen der Gesichtszüge doch verloren gegangen sein. Daher suchte man sich in Fällen, wo ein Vater sich bald gelind und freundlich, bald streng und erzürnt zeigen mußte, durch eine Doppelmaske zu helfen, deren eine Hälfte ein glattes, heiteres Gesicht zeigte, während die andere ein finsteres gerunzeltes Antlitz blicken ließ, und der Schauspieler hatte dabei besonders darauf Acht zu geben, daß er den Zuschauern jedesmal die der Rede entsprechende Seite zukehrte. Vgl. Quintil. Instit. Orat. XI., 3. In Comoediis pater ille, cujus praecipue partes sunt, quia interim concitatus, interim lenis est, altero erecto, altero composito est supercilio; atque id ostendere maxime latus actoribus moris est, quod cum iis, quas agunt, partibus congruat. — Aehnliche Doppelmasken müssen übrigens nach Pollux schon zur Zeit des Sophokles üblich gewesen sein; denn von der Maske des „Thamyris" bemerkt er ausdrücklich, daß sie zweierlei Augen gehabt habe, ein staarblindes und ein helles schwarzes (τὸν μὲν γλαυκὸν ὀφθαλμὸν, τὸν δὲ μέλαν, lib. IV. c. 19.)

Die Dichter der neuen Komödie aber suchten nicht bloß durch philosophische Sentenzen, sondern auch durch die Macht des Lächerlichen auf ihre Zuschauer einzuwirken, und das „ridendo corrigere mores“ wurde von da an bis in die neueren Zeiten stets als ein Hauptnutzen der Komödie hervorgehoben. Nun ist es allerdings wahr, manche Menschen fürchten sich mehr vor dem Lächerlichwerden, als vor dem Schlechtsein, und gelingt es einem Dichter, das Laster als etwas Lächerliches und Abgeschmacktes darzustellen, so kann dies auf solche Zuschauer unleugbar einen wohlthätigen Einfluß haben. Aber wer mag verkennen, welch eine unsichere Bürgschaft ein solches Besserungsmittel leistet, und wie bedenklich es an und für sich ist? Wer nur das Verlachtwerden zur Richtschnur für sein sittliches Verhalten machen wollte, der würde ganz ebenso, wie er das Laster da, wo er sich dadurch lächerlich machen würde, vermiede, in anderen Kreisen, wo man die Scheu vor demselben lächerlich fände, aus Furcht, sonst ausgelacht und verspottet zu werden, sich ihm hingeben, und ganz dasselbe Mittel, das ihn vom Bösen zurückhalten sollte, würde ihn somit im anderen Falle gerade zum Bösen antreiben. Außerdem wird man auch nie vergessen dürfen, wie tief der sittliche Verfall bereits sein muß, wenn man, um Andere von der Sünde zurückzuschrecken, nur noch die Vogelscheuche der Lächerlichkeit hat. Schon Euripides suchte in einer Zeit, da die alte, biederherzige Frömmigkeit und Rechtschaffenheit, die das Gute ohne Weiteres that, weil es die Götter so haben wollten, jener spitzfündigen Klügelei Platz gemacht hatte, die, ehe es zum Handeln kommt, alle Gründe dafür und dawider genau abwägt, vorgeblich, um nichts zu übereilen, in Wahrheit aber, um sich dem Guten entweder zu entziehen und für das Böse, das man zu thun Willens ist, einige Rechtfertigungsgründe aufzufinden, oder wenigstens die Ausführung einer guten That hinauszuschieben und Zeit zu gewinnen — die Zuschauer durch eine Menge Sittensprüche und Räsonnements zum Guten zu bewegen, die alle darauf hinausliefen, daß es, möchte es sich auch mit den Göttern und ihrem Willen verhalten, wie es wolle, doch allein die Tugend sei, die dem freien und edlen Menschen gezieme, und ihm ebenso wohl wahres und dauerndes Glück, als Ehre und Ansehen verbürge. Wie wenig aber die, in den Euripideischen Stücken häufig wiederkehrenden, casuistischen Erörterungen fruchteten, beweist mehr, als alles Andere, der immer sichtbarer hervortretende sittliche Verfall des Volkes, das im Theater über die scharfsinnige Beweisführung

für die Vorzüge des Guten vor dem Bösen entzückt war, und doch nachher nur zu gewöhnlich seinen bösen Gelüsten folgte. War aber somit selbst die Vorstellung, daß der freie, edle Mensch durch das Laster sich erniedrige und seiner Würde verlustig gehe, vergeblich, was anders blieb dann noch übrig, als daß man ihm vorstellte, durch das Laster mache er sich nicht nur unglücklich, sondern auch lächerlich? — Natürlich verdienen Diejenigen, welche, da sie alle übrigen Mittel fruchtlos sahen, wenigstens dieses eine noch versuchten, nicht weniger unsere Anerkennung, als Andere, die in besseren Zeiten durch die Darstellung des Guten in idealer Gestalt zur Bewunderung desselben hinrissen und zur Nachahmung anregten. Indeß wird man sich durch die trefflichen Sentenzen eines Menander über den sittlichen Charakter eines Zeitalter nicht dürfen täuschen lassen, in dem es so weit gekommen war, daß nur noch die Vorstellung: „Meide das Laster, denn es macht dich lächerlich“ einen heilsamen Eindruck hoffen ließ.

XI.

Die dramatische Kunst in Sicilien.

Die Mimen.

Die letzten dramatischen Arbeiten des Aristophanes sind zwar ihrem Inhalt und Charakter nach der mittleren Attischen Komödie, und die Stücke der späteren Dichter dieser Periode wiederum den Lustspielen eines Menander nahe genug verwandt, um die allmälige Umgestaltung der Komödie zu begreifen. Indeß würden wir immer schon bei Aristophanes den großen Unterschied zwischen seinen früheren und späteren Lustspielen höchst befremdend und unerklärlich finden müssen, wenn uns nicht die Sicilische Komödie hier einen erwünschten Aufschluß gäbe. Denn gestatteten auch die ungünstigen politischen Verhältnisse der späteren Zeit dem freimüthigen und ungebundenen Lustspieldichter nicht mehr, in der gewohnten Weise zu spotten und seinen beißenden Witz spielen zu lassen, so ist damit noch bei weitem nicht erklärt, wie er darauf kam, statt bestimmter Individuen einzelne Stände und das Charakteristische derselben zum Gegenstand seiner Neckerei zu machen. Dies läßt sich nur dann begreifen, wenn man sich erinnert, daß die alten Megarischen Possenspiele, die in Athen schon frühzeitig einen rein politischen Charakter angenommen hatten, bei den Dorischen Stämmen in Sicilien sich mehr in der Sphäre des geselligen Verkehrs hielten und zu ihrem Hauptinhalt die possenhafte Nachahmung bestimmter Stände und Geschäfte im Menschenleben hatten. So brachte Mäson, ein alter Megarischer Komödienspieler und Dichter, die beliebte Maske eines windbeutelnden und aufschneiderischen Koches oder Küchendieners auf die Bühne, und erlangte damit so vielen Beifall, daß man davon dergleichen Leute in Athen „Mäsonen“ nannte.

In ähnlicher Weise scheint auch Aristoxenus, ein Komödiendichter zu Selinus, einer Megarischen Kolonie in Sicilien, der im Dorischen Dialekt schrieb, meist die Thorheiten und Lächerlichkeiten einzelner Stände und Menschenklassen zum Gegenstand seines Spottes gemacht zu haben.

Späterhin (um 490) war Phormis, der Freund Gelons, des Tyrannen von Syrakus, und Erzieher seiner Kinder, als Komödiendichter berühmt, und mehr noch der um weniges jüngere Epicharmus, der Hauptrepräsentant der Sicilischen Komödie, welcher, von der Insel Kos gebürtig, im Jahr 488 von dort nach Sicilien zog, wo er zuerst in Megara wohnte, nachher aber, als diese Stadt 483 von Gelon erobert und ihre Einwohnerschaft nach Syrakus verpflanzt wurde, gleichfalls hierher kam und theils unter Gelon, mehr noch aber unter Hiero (478—467) seine dramatische Kunst und sein komisches Talent auf das Glänzendste entfaltete. Von politischen Tendenzen hielt er sich fern. War doch auch Syrakus, die Residenz eines monarchischen Regenten, zu Aristophanischen Komödien nicht der Ort. Zudem sagten schon seinem individuellen Charakter die alten Megarischen Charakterschilderungen mehr zu, als eine Theilnahme an politischen Parteikämpfen. Er war ein ernster Mann von vielseitiger und gründlicher Bildung. Aufgewachsen in der Schule der Koischen Aerzte, war er von Arkesas, einem Pythagoräer, in das System der Pythagorischen Philosophie eingeweiht worden, und seine Komödien enthielten so viele philosophische und metaphysische Erörterungen über Gott und Welt, Leib und Seele, daß er mit vollem Recht sagen konnte, es werde einst mit seinen Reden, in anderem Gewande und ohne Versmaß, ein Nachfolger von ihm alle anderen Denker überwinden.*)

*) Diogen. Laert. III., 1. 17. Ὅτι δ' οὐδ' αὐτὸς Ἐπίχαρμος ἠγνόει τὴν αὑτοῦ σοφίαν, μαθεῖν ἔστι κἀκ τούτων, ἐν οἷς τὸν ζηλώσοντα προμαντεύεται·

Ὡς δὲ ἐγὼ δοκέω, δοκέω γὰρ σαφὲς ἄμμι τοῦθ', ὅτι
Τῶν ἐμῶν μνάμα ποκ' ἐσσεῖται λόγων τούτων ἔτι·
Καὶ λαβών τις αὐτὰ, περιλύσας τὸ μέτρον, ὃ νῦν ἔχει,
Εἷμα δοὺς καὶ πορφυροῦν λόγοισι ποικίλας καλοῖς,
Δυσπάλαιστος ὤν, τοὺς ἄλλους εὐπαλαίστους ἀποφανεῖ.

Kurz vorher wird in eben dieser Stelle der Rhetor Alcimus citirt, der auf den Nutzen hingewiesen habe, welcher dem Plato aus dem Studium des Epicharmus erwachsen sei (ὁ Ἄλκιμος, παρασημαίνων τὴν ἐξ Ἐπιχάρμου Πλάτωνι περιγενομένην ὠφέλειαν.)

Zu dergleichen speculativen Diskursen bot ihm natürlich die Mythologie einen weit reicheren und willkommneren Stoff dar, als die wirkliche Geschichte, und in der That sind auch von den 35 uns erhaltenen Titeln Epicharmischer Komödien 17 von mythologischen Personen hergenommen. Diese nämlich haben ihrer Natur nach jenes Allgemeingültige des Charakters, wodurch sie leicht zu Repräsentanten bestimmter, und von jenen kleinen, modificirenden Zufälligkeiten unabhängiger Charaktere werden, vorausgesetzt, daß der komische Dichter sich nicht scheut, die Götter und Heroen ihrer idealen Herrlichkeit ganz zu entkleiden und sie in die bürgerlichen und häuslichen Verhältnisse des Alltagslebens einkehren zu lassen. An Stoff konnte es auch hier nicht fehlen. Die unersättliche Eßlust des Herakles, die Zechgelage des Bacchus und die in burlesker Weise travestirten Streitigkeiten der Götter unter einander boten dem Dichter, was er suchte und brauchte, in reicher Auswahl dar, und wie sehr auch in dieser Beziehung die Epicharmische Komödie dem Attischen Satyrdrama verwandt scheint, so unterscheidet sie sich doch dadurch wesentlich von ihm, daß das letztere die Götter und Heroen in einen Kreis von Wesen hineinzieht, durch welche das sinnlich rohe, der Cultur vorangegangene Naturleben repräsentirt wird, während die erstere sie an dem socialen Leben der Menschen mit allen seinen Mängeln und Gebrechen Theil haben läßt.

Neben den Göttern stellte Epicharmus aber auch bestimmte Charaktere aus dem gemeinen Leben dar, und er war der Erste, der den Schmarotzer oder Parasiten und den Trunkenbold auf die Bühne brachte. Daß sein Beispiel Nachahmung fand, beweisen die Lustspiele des Krates, eines Schauspielers des Kratinus, der nachher selbst als Dichter auftrat, und sei es, daß er in Folge seiner abhängigeren Stellung nicht den Muth hatte, irgend einer politischen Partei feindlich entgegen zu treten, oder daß er, statt sich in einen zweifelhaften Wettstreit mit dem alten Kratinus oder dem jungen und kühn aufstrebenden Aristophanes einzulassen, es vorzog, lieber ein eigenes und in Athen noch nicht angebautes Gebiet sich aufzusuchen, auf dem er glänzen und Ruhm einernten konnte, — genug, er war der erste unter den Komödiendichtern Athens, der nach dem Zeugniß des Aristoteles *) die persönliche Satire aufgab und statt ihrer Erzählungen oder Dichtungen von allgemeinerem Inhalt

*) Aristot. Poetic. c. 5. *Τῶν δὲ Ἀθήνησι Κράτης πρῶτος ἦρξεν, ἀφέμενος τῆς ἰαμβικῆς ἰδέας, καθόλου λόγους ἢ μύθους ποιεῖν.*

auf die Bühne brachte. Seine Stücke waren Sittengemälde, die durch ihre kunstreiche Anlage und den Zusammenhang der darin enthaltenen Geschichte Interesse erregten, und daher sagt auch Aristophanes in seinen „Rittern“ (v. 535 ff.) von ihm, er habe die Athener mit geringem Aufwand vortrefflich bewirthet und mit großer Nüchternheit ihnen die sinnreichsten Erfindungen zum Besten gegeben. So brachte er zuerst den Trunkenbold des Epicharmus auf die Athenische Bühne, und wird, weil er auch im Uebrigen von allen Attischen Komikern mit dem Sicilischen die meiste Aehnlichkeit hat, von Aristoteles sehr passend mit diesem zusammengestellt.

Einer seiner Nachfolger, Pherekrates, wußte den Fresser, wohl nur eine Karrikatur des Epicharmischen Parasiten, in kolossalen Zügen zu schildern, und jemehr sich die alte Komödie des Kratinus, Eupolis und Aristophanes zu der Charakterkomödie des Menander umgestaltete, desto mehr mußten die vormaligen bestimmten historischen Personen diesen allgemeineren Charakteren weichen.

Wie allgemein übrigens bei allen Dorischen Stämmen die Freude an der Darstellung solcher Charaktere war, beweisen unter andern auch die Spartanischen Deikelikten,*) deren Spiel bloß in einer Nachahmung gewisser Charaktere aus dem gemeinen Leben, z. B. eines fremden Arztes, durch possirliche Gesticulationen, Tanzbewegungen und die schlichte Rede des gemeinen Lebens bestand. Daß es den Spartanern hierbei weniger auf poetische Kunst und Feinheit des Witzes ankam, als auf drollige, mitunter auch sehr derbe Possen, läßt schon der Charakter dieses Volkes vermuthen. In Sicilien dagegen hatten auch diese Spiele schon zu Gelons Zeiten eine gewisse regelmäßige Form erhalten. Anfangs zwar waren die sogenannten „Mimen“ auch hier nur dialogische Stücke, in denen einzelne Menschenklassen mit ihren Sitten, Gebräuchen und Leidenschaften in einzelnen Handlungen dargestellt wurden, nicht in Versen, wohl aber in einer gewissen rhythmischen und poetischen Prosa, und wahrscheinlich nur improvisirt, wie sich dergleichen Unterhaltungen im Toskanischen, Neapolitanischen und Venetianischen noch jetzt erhalten haben. Sophron jedoch, der unter Gelon lebte, hatte sie in eine Art Komödie umgewandelt, unsern einaktigen Stücken oder vielmehr den neuerdings von L. Schneider in Berlin

*) δεικηλίκτης, Dorische Form für δεικηλιστής, von δεικηλίζω, nachahmen, mimisch darstellen.

versuchten und mit Beifall aufgenommenen dramatischen „Genrebildern" ähnlich, ohne Knoten und Verwickelung. Diese kleinen Komödien stellten einzelne Sittenzüge, Stände, Leidenschaften und Scenen dar, wie sie bei einem beweglichen, und mehr auf der Straße, als im Hause verkehrenden Volk häufig genug vorkamen, und wie ausgezeichnet Sophron auf diesem, ihm eigenthümlichen Gebiet war, mag man daraus schließen, daß Plato nicht nur sein Leben hindurch, und selbst noch auf dem Todbette die Mimen desselben studirt, sondern auch die ganze Kunst des Dialogs von ihm haben soll.*) Bei seinem Aufenthalt in Sicilien nämlich entdeckte er diese Gattung von dramatischer Poesie, die man zu seiner Zeit in Athen noch nicht in der Ausbildung kannte, die ihr durch Sophron und seinen Sohn Xenarchus zu Theil geworden war, der gleichfalls Mimen für das Volk und Komödien in der Art der Mimen, außerdem aber auch ganz regelmäßige Lustspiele in dem, zu dergleichen Stoffen sehr passenden sicilisch-dorischen Dialekt schrieb, den sich Leser, die das Griechische nicht genauer kennen, ungefähr in demselben Verhältniß zu den übrigen griechischen Dialekten denken können, wie den Berliner Volksdialekt in seinem Verhältniß zu den anderen deutschen, — und Aristoteles, dem es nicht entgangen war, wie stark Plato den Sophron und Xenarchus benutzt hatte, bemerkte daher auch einmal gelegentlich, die Platonischen Dialoge seien eigentlich nur eine Art „Mimen," deren Erfindung dem Alexamenes von Teos zugeschrieben werde. In ähnlicher Weise meinte auch Protagoras, mit Beziehung auf den satirischen Mimencharakter der Platonischen Dialoge, als er in diesen den „Protagoras" gelesen hatte, zu seinen Freunden: „Wie trefflich versteht es Plato, die Charaktere, die er darstellt, lächerlich zu machen." **)

Inwieweit Plato den Sophron und Xenarchus, vielleicht auch den Epicharmus nachgeahmt haben mag, können wir natürlich bei den sehr unbedeutenden Fragmenten, die von jenen Dichtern auf uns gekommen sind, nicht beurtheilen. Wir müssen vielmehr zu-

*) Diog. Laert. III., 1. 18. Δοκεῖ δὲ Πλάτων καὶ τὰ Σώφρονος τοῦ μιμογράφου βιβλία ἠμελημένα πρῶτος εἰς Ἀθήνας διακομίσαι καὶ ἠθοποιῆσαι πρὸς αὐτῶν, ἃ καὶ εὑρεθῆναι ὑπὸ τῇ κεφαλῇ αὐτοῦ.

**) Athenaeus XI. p. 505. Λέγεται, ὡς ὁ Πρωτάγορας αὐτὸς ἀναγνοὺς τὸν ὁμώνυμον αὐτοῦ διάλογον, πρὸς τοὺς συνήθεις ἔφη, ὡς καλῶς οἶδε Πλάτων ἰαμβίζειν.

frieden sein, an zwei Idyllen des Theokrit, den „Adoniazusen“ und der Schilderung einer Frau, die durch magische Künste einen kaltsinnigen Mann anzulocken und zu fesseln bemüht ist, Dichtungen haben, die, nach dem Bericht der Alten, Sophronischen Mimen nachgebildet sind, und uns eine ungefähre Vorstellung von diesen geben. Nach diesen aber zu urtheilen, wird Keiner, der namentlich die zur Adonisfeier in Alexandrien sich vorbereitenden und ihr beiwohnenden Frauen des Theokrit genauer kennt, zweifeln können, daß sich jene Mimen durch eine höchst glückliche Auffassung und äußerst lebendige und treue Darstellung des Volkslebens müssen ausgezeichnet haben. Denn die meisten Züge sind so unmittelbar aus dem Leben gegriffen, daß sie uns nicht nur das häusliche Leben und den Verkehr auf den Marktplätzen in damaliger Zeit sehr deutlich veranschaulichen, sondern großentheils noch heut passen.

Außer der, den Sicilischen Doriern eigenthümlichen Gattung dramatischer Spiele, die wir, um dies hier andeutend zu erwähnen, auch in den Italischen Atellanen wiederfinden, wurde namentlich von Dionysius, dem bekannten Tyrannen von Syrakus (406-368) auch die tragische Dichtkunst auf das Angelegentlichste gepflegt, ja, der König war selbst Dichter, und es lag ihm viel daran, für seine poetischen Werke, die jedoch nicht viel taugten, in Athen den Preis zu gewinnen. So sandte er, wie Diodor von Sicilien (XIV. c. 109) erzählt, seinen Bruder Thearides dorthin, um für ihn die Angelegenheiten des Wettkampfes im Wagenlenken und in der Poesie zu übernehmen, und dieser imponirte auch bei seiner Ankunft durch die Menge seiner Viergespanne und die Schönheit seiner Zelte. Nachher aber, als die Rhapsoden die Gedichte des Königs vortrugen, entfernte sich das Volk, das anfangs herzugelaufen war, weil die Rhapsoden trefflich declamirten, nachdem es gemerkt hatte, wie elend diese Poesien wären, mit Spott und Hohn. Es lachte den König aus, und Manche gingen in ihrem Uebermuth so weit, auch die Zelte zu zerreißen. — Ebenso ist es ein bekanntes Geschichtchen, daß Philoxenus von Kythera, der sich als Schüler des Dithyrambendichters Melanippides von Melos vom Sclaven zu einem der berühmtesten Dithyrambendichter heraufgearbeitet hatte und späterhin am Hofe des Dionysius lebte, mehrere Male, noch ehe der König ihm ein Wort vorgelesen hatte, den Dienern zurief: „Bringt mich in die Steinbrüche!“ Er hatte sich nämlich bei seiner Kritik der königlichen Poesie bisweilen allerlei Freiheiten herausgenommen, wofür ihn Dionysius, wenn er übler Laune war,

dadurch büßen ließ, daß er ihn auf einige Tage in die Steinbrüche schickte. Nach Lucian's Erzählung kaufte der König späterhin für einen hohen Preis die Schreibtafel des Aeschylus, ohne daß seine Tragödien darum Aeschyleische wurden, und erst vor seinem Tode hatte er die Freude, daß die Athener bei dem gewöhnlichen Wettstreit an den Dionysien seinem Trauerspiel den Preis zuerkannten. Wahrscheinlich war dies nur eine Folge der Verbindung, die Dion, sein Schwager, in Athen mit Plato und anderen ausgezeichneten Männern unterhielt, und der Geschenke, mit denen der König sehr freigebig war. Und daß es auch den Athenern keinesweges unbekannt war, wie gut ihnen Dionysius ihren Beifall bezahlen werde, sehen wir unter andern daraus, daß einer der Choristen, so wie nur das Stück den Preis erhalten hatte, augenblicklich abreiste, um ihm die erste Nachricht zu bringen, wofür er auch königlich belohnt wurde. Außerdem feierte der König seinen poetischen Sieg mit neunzigtägigen Bacchanalien, die ihm aber den Tod brachten (368.)

Die griechischen und lateinischen Schriftsteller sind unerschöpflich in sarkastischen Bemerkungen über diesen merkwürdigen Fürsten, bei dem sich in wunderlicher Vereinigung mit einer argwöhnisch grausamen Gesinnung eine unverkennbare Liebe zu Kunst und Wissenschaft verband, und sind dergleichen Charaktere auf Thronen auch sonst wohl vorgekommen, so scheint es doch, als habe man in der Schilderung der Grausamkeit des Dionysius mitunter ein wenig übertrieben. So wird unter andern erzählt, er habe aus Argwohn den Syrakusanern zuletzt auch das Reden verboten, und dies sei die Ursache gewesen, daß sie sich eine Art Gebehrdensprache erfunden hätten, die von da an bis in die spätesten Zeiten den Sicilianern eigen geblieben sei. Nun läßt sich allerdings nicht leugnen, daß das mimische und pantomimische Talent gerade hier in einer merkwürdigen Ausbildung erscheint. Aber die bisherige Darstellung wird auch gezeigt haben, daß dies von jeher eine Eigenthümlichkeit des Dorischen Volksstammes in Sicilien war, auf welche die ganze Sicilische Komödie sich gründet. Die pantomimischen Gebehrdenspiele waren dort herkömmlich, lange bevor an einen Regenten, wie Dionysius zu denken war, und blieben es daher auch, nachdem dieser längst anderen Fürsten Platz gemacht hatte. Je natürlicher es aber war, daß ein Fremder, wenn er die lebhaft und in so beredter und verständlicher Weise gesticulirenden Sicilianer sah, verwundert ausrief: „Wahrlich, diese Leute könnten sich, selbst wenn

ihnen das Reden verboten würde, durch ihre Gebehrden ganz gut mit einander unterhalten,“ desto leichter begreift man den Ursprung jener, an der sprüchwörtlich gewordenen Grausamkeit des Dionysius einen willkommenen Anknüpfungspunkt findenden Sage.

Nahe verwandt sind der Sicilischen Komödie auch die dramatischen Spiele, wie wir sie in Italien, zunächst in Großgriechenland, späterhin aber auch im Römischen Gebiet finden. Dieselben Masken, die wir bei den Siciliern im Gebrauch sehen, begegnen uns auch hier, und die ganze Art zu scherzen, zeigt selbst in der roheren Form der Italischen Spiele ihren unverkennbaren Zusammenhang mit den Sicilischen. Käme es also bei der gegenwärtigen Darstellung auf eine Entwickelungsgeschichte des Theaters allein an, so müßte, was über die dramatische Kunst in Italien zu sagen ist, sich an das Bisherige unmittelbar anschließen. Da hier jedoch nicht das Theater an und für sich, sondern sein Verhältniß zur Religion den Hauptgegenstand der Betrachtung bildet, so wird man es nicht unangemessen finden, wenn die weitere Darstellung hier unterbrochen wird, um die Ansichten der älteren Griechischen Philosophen über die Schauspiele einzuschalten, für die sich weiterhin kein so geeigneter Platz finden dürfte. Zudem sind ihre Ansichten zum Theil maßgebend, wenigstens nicht ohne Einfluß auf die Ansichten der gebildeteren Römer über das Theater gewesen, so daß man die letzteren um so richtiger aufzufassen im Stande ist, wenn man vorher die ersteren kennen gelernt hat.

XII.

Ansichten der älteren Griechischen Weisen über das Schauspiel.

Solon. — Sokrates.

Es ist ein bekanntes und dem Plutarch oft nacherzähltes Geschichtchen, daß Solon, als er einst der Aufführung einer Tragödie des Thespis beigewohnt, hinterher zu diesem gesagt habe: „Schämst Du Dich nicht, so viel zu lügen?“ worauf der Getadelte sich damit entschuldigte, daß es ja nur zum Scherz und zur Unterhaltung der Zuschauer geschehe. Solon jedoch soll unwillig mit seinem Stock auf die Erde gestampft und gemeint haben: „Wahrlich, wenn man nur erst an solchen Lügen zum Scherz Vergnügen findet, dann wird aus dem Scherz bald Ernst werden.“ Daher verbot er auch, wie uns Diogenes Laertius *) berichtet, dem Thespis seine Spiele als eine „unnütze Lügenrednerei,“ und als Pisistratus (von mütterlicher Seite her ein Verwandter von ihm, und seit 560 Tyrann von Athen) sich selbst einige leichte Wunden beigebracht hatte, um auf diese Weise durch List von seinen Mitbürgern die Bewilligung einer Leibwache zur Sicherheit seiner Person zu erlangen — ein Gesuch, dem sich Solon, der die Pläne seines Verwandten durchschaut hatte, entschieden widersetzte, das aber gleichwohl bewilligt wurde — so äußerte er: das seien die Folgen von jenen theatralischen Spielen.

---

*) Diog. Laert. I., 2. 11. *Καὶ Θέσπιν ἐκώλυσε (Σόλων) τραγῳδίας ἄγειν τε καὶ διδάσκειν, ὡς ἀνωφελῆ τὴν ψευδολογίαν. Ὅτ' οὖν Πεισίστρατος ἑαυτὸν κατέτρωσεν, ἐκεῖθεν μὲν, ἔφη, ταῦτα φῦναι.*

Dieses Wort Solons giebt uns zugleich über den Grund seines Verbotes genügenden Aufschluß. Wenn daher Einige, wie z. B. Flögel (Gesch. der kom. Literatur IV., 40 f.) meinten, der Unwille Solons habe vornehmlich der Neuerung gegolten, die sich Thespis erlaubte, indem er die Gesänge des Chores durch Zwischenreden einer anderen Person unterbrechen ließ, die ihre Darstellung dieser oder jener Begebenheit mit allerlei dichterischen Zusätzen und Uebertreibungen ausschmückte, oder wenn Andere den Solon darüber ärgerlich werden ließen, daß Thespis sich nicht um die historische Richtigkeit gekümmert, sondern seinen dramatischen Personen Worte in den Mund gelegt habe, die weder dem Mythus gemäß, noch überhaupt lehrreich gewesen seien, so scheinen sie, gerade je scharfsinniger ihre Vermuthungen sind, desto weniger mit ihnen das Rechte getroffen zu haben. Pisistratus war nicht von Anderen angefallen und verwundet worden, wie er den Athenern vorredete, sondern er hatte sich selbst jene Wunden beigebracht. Aber er wußte seine Rolle so täuschend zu spielen, daß er seinen Zweck erreichte. Man glaubte seinen Worten und bewilligte ihm die Leibwache. Er gelangte also zu dem Ziel seiner Wünsche — denn nachdem er die Leibwache hatte, war zur Alleinherrschaft über Athen nur noch ein kleiner Schritt — dadurch, daß er im wirklichen Leben nachahmte, was Thespis und seine Schauspieler in den theatralischen Spielen ihm vorgethan hatten. Und hierin eben haben wir zugleich den besten Commentar zu jener Aeußerung Solons. Auf die poetischen Mängel oder Vorzüge der von Thespis aufgeführten Tragödien kam es ihm nicht an. Er sah nur auf der Bühne Leute, die anders redeten und sich anders gebehrdeten, als sie es im gewöhnlichen Leben thaten, und dies mußte bei dem weisen Staatsmann natürlich den Gedanken hervorrufen: Wie, wenn die Zuschauer die Kunst der Verstellung hier so bewundern, werden sie nicht auch bald anfangen, sie außerhalb der Bühne, im wirklichen Leben, in Anwendung zu bringen, um Andere zu täuschen, so daß aus dem, was hier bloßes Spiel ist, nachher sehr bedenklicher Ernst wird? Und daß dergleichen Befürchtungen nicht so ganz aus der Luft gegriffen waren, bewies eben die Komödie, die Pisistratus späterhin mit so glücklichem Erfolg den Athenern spielte.

Solon hatte die Tragödien des Thespis eine „unnütze Lügenrederei“ genannt, und da uns von den dramatischen Arbeiten des letzteren nichts bekannt ist, so müssen wir es unentschie-

den lassen, ob Solon, falls es Aeschyleische oder Sophokleische Tragödien gewesen wären, günstiger geurtheilt, und um des ethischen Nutzens willen das auf Verstellungskunst beruhende theatralische Spiel geduldet hätte, oder ob er wegen der dadurch genährten Kunst der Verstellung und Heuchelei von jenem ethischen Nutzen nichts hätte wissen wollen. Daß dieser aber wenigstens in der späteren Zeit als die Haupttendenz der dramatischen Dichter anerkannt und eben darum auch die Bühne als ein wichtiges Bildungsmittel des Volkes gehegt und gepflegt worden ist, geht theils aus der ganzen Geschichte der Griechischen Tragödie hervor, theils läßt es Aristophanes in seinen „Fröschen" den Aeschylus ausführlich darthun. Die wichtige Stelle, soweit sie hierher gehört, lautet nämlich nach Droysen's Uebersetzung (v. 1008 ff.)

Aeschylus.

So sag' mir, was ist's, weshalb man den Dichter bewundert?

Euripides.

Der gebildete Geist, die Belehrung ist's, und daß wir bessern die Menschen
In den Städten.

Aeschylus.

Doch wie, wenn so wenig von Dir sie zu besseren Menschen gemacht sind,
Daß Du sie vielmehr aus edel und brav umschufst zu den kläglichsten Wichten —
Was glaubst Du dafür zu verdienen?

Dionysos.

Den Tod, ja den Tod! nicht frage Du ihn erst.

Aeschylus.

So bedenke zuerst, wie an Körper und Geist er von mir einst jene bekommen,
Voll Adel die Brust, sechs Fuß die Gestalt, nicht Hasenpanieresheroen,
Nicht Witzelgeschmeiß, nicht Affen des Markts, so wie jetzt man sie sieht, noch Hallunken,
Nein, Wurfspeer schnaubend und Lanzen und Schwert und des Helms weißbuschiges Dräuen
Und des Harnisch Wucht und Schienen und Schild und siebengehäuteten Kampfsmuth — —
Ich schuf ein Drama des Ares voll.

Dionysos.

Welch Drama?

Aeschylus.

Die „Sieben vor Theben;"
Alljeglicher Mann, der es schauete, ward durchglühet von thürstiger Kampflust — —

Auftrat ich vor euch mit den „Persern" sodann, und erweckte dem Volk das Verlangen,
Stets freudig im Kampf zu besiegen den Feind, so der Thaten erhabenste feiernd — —
Das ist es, wonach, wer Dichter sich nennt, muß streben. Vom ersten Beginn her
Durchmustere sie, wie zum Frommen und Heil stets edele Dichter gewesen.
Denn Orpheus gab uns heilige Weihn und lehrte den Mord zu verabscheun;
Musäus brachte der Heilkunst Trost und Orakel; Hesiodus lehrte,
Wie die Felder bebau'n, wann ernten und sä'n; und der göttliche Sänger Homerus,
Was ehrt man ihn hoch, was ist sein Ruhm, wenn nicht, daß er Großes gelehrt hat,
Schlachtordnung, Gefecht, Muth, Wappnung des Heers? — —
Dort schöpfend erschuf nachbildend mit Fleiß mein Geist den gewaltigen Teukros
Und des Löwenbeherzten Patroklus Kraft, daß begeistert sich fühlten die Bürger,
Gleich jenen sich kühn zu erheben zur Schlacht, wenn sie riefe des Kampfes Trompete.
Doch hab' ich, beim Zeus, nie Huren, wie der, Stheneböen und Phädren *) gedichtet,
Und man suchet umsonst, wo ein liebendes Weib sich in meinen Tragödien findet.

Euripides entgegnete auf die Anklage des Aeschylus:

Und fand ich die Sage von Phädra denn nicht schon vor? hab ich sie erfunden?

worauf ihm Aeschylus antwortet:

Wohl fandst Du sie vor; doch das Schändliche soll sorgfältig der Dichter verbergen,
Ausführen es nicht, noch der Bühne vertraun. Denn so wie für Knaben der Lehrer
Da ist, zu erziehn sie für Tugend und Recht, so für reiferes Alter der Dichter.
Drum müssen wir stets nur sagen, was frommt.

---

*) Stheneböa die Gemahlin des Prötus, liebte den Korinthier Bellerophon, und ward darum ihrem Gatten untreu; Phädra, die Gattin des Theseus, verliebte sich in ihren Stiefsohn Hippolytus, und da er ihre Neigung nicht erwiderte, so beschuldigte sie aus Rache den Jüngling bei Theseus, seinem Vater, eines frevelnden Angriffs auf ihre Ehre, und tödtete bald darauf sich selbst. Theseus sprach in Folge der verläumderischen Anklage den Fluch über den schuldlosen Sohn aus.

Man wird zugeben müssen, daß Aristophanes in dieser Stelle nicht nur den Aeschylus sehr treffend gezeichnet, sondern ihm auch gerade die Worte in den Mund gelegt hat, welche die höheren und edleren Zwecke, die der Dichter zu verfolgen hat, ziemlich vollständig charakterisiren. Inwieweit er dabei dem Euripides Recht oder Unrecht gethan, wird man leicht nach der vorangegangenen Darstellung beurtheilen können. Nur soviel sei hier bemerkt, daß Sokrates die ungünstige Ansicht über Euripides keineswegs theilte, vielmehr gerade seinen Stücken nicht allein vor anderen den Vorzug gab, sondern an ihrer Ausarbeitung selbst mitunter thätigen Antheil nahm *), was den Aristophanes in seiner Polemik gegen ihn um so mehr bestärkte. Sokrates übrigens, obwohl es ihm nach Aelian's Versicherung keineswegs unbekannt war, daß er der Gegenstand des Spottes sein werde, mied bei der Aufführung der „Wolken" das Theater nicht nur nicht, sondern setzte sich an einen Platz, von welchem aus er am besten gesehen werden konnte. Ja, als die Fremden, die ihn nicht persönlich kannten, neugierig hin und her blickten, wer denn eigentlich gemeint sei, stand er auf und ließ das ganze Stück hindurch sich von Jedermann genau ansehen **).

Außerdem berichtet derselbe Aelian, Sokrates sei zwar im Ganzen selten ins Theater gegangen. Wenn jedoch Euripides neue Tragödien zur Aufführung brachte, habe er diese mit angesehen; denn er habe sich über den Mann gefreut, offenbar wegen seiner Weisheit und der in seinen Stücken enthaltenen Moral ***).

Hiermit haben wir zugleich ein sicheres Zeugniß über die An-

*) Diog. Laert. II. c. 5. Ἐδόκει δὲ (Σωκράτης) συμποιεῖν Εὐριπίδῃ. Ὅθεν Μνησίλοχος οὕτω φησί.

Φρύγες ἐστὶ καινὸν δρᾶμα τοῦτ' Εὐριπίδου,
ᾧ καὶ τὰ φρύγανα ὑποτίθησι Σωκράτης·

καὶ πάλιν·

Εὐριπίδης σωκρατογόμφους·

καὶ Καλλίας πεδήταις·

Ἤδη σὺ σεμνὴ καὶ φρονεῖς οὕτω μέγα·
ἔξεστι γάρ μοι. Σωκράτης γὰρ αἴτιος.

Ἀριστοφάνης νεφέλαις·

Εὐριπίδης δ' ὁ τὰς τραγῳδίας ποιῶν
τὰς περιλαλούσας οὗτός ἐστι τὰς σοφάς.

**) Aelian. Var. hist. II. 13.

***) Aelian. II. 13.

sicht des Sokrates vom Schauspiel. Unbedingt kann er es nicht gemißbilligt haben; sonst würde er gewiß ganz davon fern geblieben sein, und man hätte ihn weder bei der Aufführung Euripideischer Stücke im Theater gesehen, noch auch von ihm gesagt, daß er dem Euripides bei seinen Tragödien helfe. Gleichwohl kann er über das, worin Euripides sich, nach der Ansicht des Aristophanes, zu seinem Nachtheil so wesentlich von Aeschylus unterschied, nicht zweifelhaft gewesen sein, und es frägt sich daher: Erkannte er die von dem Lustspieldichter an Euripides gerügten Fehler an, nur daß er sie von den Vorzügen weit überwogen glaubte, oder sah er überhaupt da keine Fehler, wo Aristophanes welche fand? Sehen wir, um über diesen Punkt Aufschluß zu erhalten, nochmals zurück auf das, was Aristophanes in ethischer Beziehung — denn nur darauf kommt es hier an — dem Euripides besonders zum Vorwurf macht, so ist es vornehmlich der indirecte oder directe Angriff auf den Volksglauben an die von Alters her verehrten Götter und die Einführung „neuer Götter,“ worüber Aristophanes in der bittersten Weise spottet.

In ganz ähnlicher Weise, wie er den Euripides in den „Fröschen“ vor dem Beginn des poetischen Wettstreites „den Aether, der Zunge Kurbel, die Speculation und die feinspürende Nase“ als Götter anrufen läßt, betet Sokrates in den „Wolken“

„Allwaltender Herr, unermeßlicher Dunst, der die Erde du schwebend emporhältst,
O du Aether des Lichts, o ihr Wolken so hehr, ehrwürdige Donner umblitzte,
O steiget empor! Herrinnen, erscheint, hochschwebende diesem Studirer!“

Bald darauf belehrt er den alten Strepsiades,

„Die Wolken allein sind Gottheit uns; was sonst Gott heißet, ist Popanz.“

und da Strepsiades ihm entgegnet:

„Und Zeus, beim Himmel beschwör ich dich, sprich, ist Zeus der Olympier, nicht Gott?“

so erhält er von Sokrates die Antwort:

„Wie? was für ein Zeus? wie du faselst! ein Zeus existirt gar nicht.“

Trotz der possenhaften Karrikatur wird man nicht verkennen können, daß die Art und Weise, wie der Dichter seinen Euripides und Sokrates hier sprechen läßt, sehr deutlich an die Anklageschrift erinnert: „Sokrates frevelt, indem er die Götter, welche die Stadt anerkennt, nicht als solche gelten läßt, sondern andere neue Gottheiten einführt.“ Wir allerdings, von unserem Standpunkt aus,

verzeihen es dem Einen, wie dem Anderen gern, daß sie an dem polytheistischen Bau der Homerischen Götterwelt gerüttelt, und statt an dem fabelreichen Volksglauben festzuhalten, mehr oder minder deutlich auf die Einheit des göttlichen Wesens hingedeutet haben. Athenische Bürger jedoch, wie Aristophanes, denen bei dem herkömmlichen Volksglauben am wohlsten war, und die den untergehenden Glanz der Athenischen Republick sammt dem Verfall der Sitten nur als Folge des Abfalls von dem Glauben der Väter ansahen, mußten anders urtheilen, und man wird es daher zwar beklagenswerth, aber nicht befremdend finden dürfen, wenn sie dem Sokrates aus dem Conflict seiner religiösen Ansichten mit der herrschenden Staats- und Volksreligion ein Verbrechen machten. Ebenso wenig aber kann es uns wundern, daß Sokrates in dieser Beziehung eine so entschiedene Vorliebe für Euripides zeigte. Beide stimmten in Hinsicht auf ihre religiöse Ueberzeugung mit einander ziemlich überein, und Sokrates mochte sich oft im Stillen darüber freuen, wie eifrig Euripides jede Gelegenheit benutzte, das im Theater versammelte Publikum mit den damals allerdings neuen, aber würdigeren Vorstellungen von dem göttlichen Wesen bekannt zu machen.

In gleicher Weise, wie es von Sokrates in der Anklageschrift weiter heißt: „Er frevelt aber auch, insofern er die Jugend verdirbt" macht auch Aristophanes dem Euripides, an mehr als einer Stelle die bittersten Vorwürfe, daß er mit seiner sophistischen Sentenzenkrämerei das ehrenwerthe, kräftige Geschlecht der früheren Zeit verdorben habe. So läßt er in den „Fröschen" den Aeakus von der Ankunft des Dichters in der Unterwelt Folgendes sagen:

„Als drauf Euripides hergekommen, trat er gleich
Vor den Beutelschneidern, Taschendieben, Gaunervolk,
Den Vatermördern und andrem Raubgesindel auf,
Die im Hades hier die Menge sind. Als diese nun
Die Gegenreden, Kettenschlüsse, Verdrehungen
Gehört, da jauchzten sie, nannten den weisesten Dichter ihn.
So aufgeblasen nahm er den Thron, drauf Aeschylus
Noch saß, in Anspruch —"

und in dem Wettstreit selbst sagt Aeschylus von seinem Gegner unter andern:

„Welch Uebel denn nicht schreibt her sich von ihm?
Hat er Kuppelnde nicht auf die Bühne geführt,
Nicht Schwestern, vom eigenen Bruder stuprirt,

Nicht jene, die mitten im Tempel gebiert,
Nicht jene, die „Lebt denn, wer lebt?" declamirt? *)
Das — seht ihr es nicht? — das füllte so dicht
Uns unsere Stadt mit Scribentengezücht,
Mit Schmarotzergelicht, Volkshündelgezücht,
Mit dem Schund, der betrügt und dem Volk stets lügt."

Einen noch handgreiflicheren Beleg aber zu der nachmals gegen Sokrates erhobenen Anklage wegen Verführung der Jugend sucht Aristophanes in den „Wolken" dadurch zu geben, daß er den alten Strepsiades zu Anfang des fünften Aktes von seinem Sohne Phidippides durchgeprügelt werden läßt, und auf die Klage des Vaters erwidert der Chor der Wolken:

„An all dem Unheil bist du selber selbst dir Schuld,
Da du zu bösem Trachten hin dich wendetest.

Strepsiades.

Warum denn habt ihr das mir damals nicht gesagt,
Vielmehr mich alten dummen Mann noch mehr bethört?

Chor.

So thuen wir es jederzeit, wenn einen wir
So bösem Sinne ganz und gar ergeben sehn;
Bis daß ins Unglück tief hinab wir ihn gestürzt,
Damit er lerne, was die Götter fürchten heißt,"

und bald darauf sagt Strepsiades:

„Weh über den Wahnwitz! Ja, ich war doch ganz verrückt,
Die Götter abzudanken wegen des Sokrates."

In diesen und ähnlichen Aeußerungen spricht sich unverkennbar nur die Ansicht aus: In der früheren Zeit stand es besser um den Staat, und das Volk war glücklicher, weil es an den einfachen Sitten der Väter und ihrer frommen Verehrung der Götter festhielt. Jetzt schwindet mehr und mehr der Glanz des Staates, es schwindet das häusliche Familienglück, und statt der vormaligen schlichten Verehrung der Götter nimmt ein sophistisches Klügeln über ihr Wesen und ihre Existenz überhand, womit der immer sichtbarer hervortretende Verfall der guten alten Sitten im unzertrennlichen Zusammenhang steht. Ist aber der Verlust des

*) In der „Phädra" kuppelt die Amme; im „Aeolus" wird Kanake von ihrem Bruder Makareus geschändet; im Tempel gebar die Euripideische „Auge" und im Polyidos kann die, auch sonst noch von Euripides gebrauchte Sentenz vor: „Wer weiß denn, ob nicht das Leben ein Sterben ist, und das Sterben ein Leben."

vormaligen inneren und äußeren Wohlstandes eine Folge des Abfalls von dem Glauben unserer Väter, so haben wir auch vornehmlich Diejenigen, welche diesen Glauben wankend zu machen suchen, als die Feinde unseres Glückes anzusehen, und solche sind vor allen anderen Euripides und Sokrates.

Blickte Aristophanes in dieser Weise sehnsüchtig in die „gute alte Zeit" zurück, und sah er für die immer trüber sich gestaltenden Verhältnisse der Gegenwart kein anderes Heil, als die Rückkehr zu jener, so schaute Sokrates dagegen, die Entwickelungsgesetze der menschlichen Bildung besser erkennend, vertrauensvoll in die Zukunft. Ihm entging es nicht, daß die Zeit des zweifellosen Götterglaubens der Väter abgelaufen sei, und ebenso wenig konnte er glauben, daß es viel helfen werde, wenn man das ehedem freilich stattliche, nun aber zusammensinkende Gebäude durch allerlei Stützen noch einige Zeit aufrecht erhalten wollte. Daher suchte er Ansichten, wie sie zum Theil auch in den Mysterien angedeutet wurden, vorläufig wenigstens in dem Kreise seiner Schüler zu verbreiten, und aus diesem Grunde konnte es ihm nur lieb sein, wenn Euripides mit seinen Tragödien vor dem größeren Publikum ein Gleiches versuchte. Wie fest er übrigens auch, im Gegensatz zu dem volksthümlichen Polytheismus, innerlich von der Einheit des göttlichen Wesens überzeugt sein mochte, so wollte er sich doch, nach den bei Xenophon in den Memorabilien mehrfach wiederkehrenden Erklärungen, auf philosophische Untersuchungen über die göttlichen Dinge nicht einlassen, sondern bei den einfachen Fragen der Moral stehen bleiben. Verzichtete er aber bei Erörterungen über das, was böse oder gut, recht oder unrecht sei, darauf, den göttlichen Willen zum Maßstab zu machen, so blieb ihm nichts anderes übrig, als aus der Natur des Bösen selbst seine Unzuläßigkeit und nachtheiligen Folgen, und aus der Natur des Guten seine Nothwendigkeit nachzuweisen, und eben diese Art der Beweisführung finden wir auch bei Euripides. Allerdings wäre es einfacher gewesen, zu sagen: Dies ist gut, denn die Götter wollen es; jenes ist böse, denn die Götter verbieten es. Aber damals war es einer Menge Menschen schon höchst gleichgültig geworden, ob die Götter dies oder jenes wollten; sie hatten nur ihren eigenen Vortheil im Auge, und wollte man auf sie einwirken, so konnte dies eben nur dadurch geschehen, daß ihnen gezeigt wurde, wie ihr eigener Vortheil, richtig verstanden, sie zur Wahl des Guten antreiben und vom Bösen zurückschrecken müsse.

Von dieser Seite betrachtet, werden die oft spitzfindigen moralischen Erörterungen bei Euripides uns weder befremden, noch gegen den Tragiker ungünstig stimmen dürfen. Was er in unseren Augen als Dichter verliert, das gewinnt er reichlich als Mensch und als wohlmeinender Freund seiner Zeitgenossen, denen er gerade so noch am nützlichsten zu werden hoffte und hoffen durfte. Das aber scheint vor allen anderen Sokrates an ihm erkannt und eben darum durch sein eigenes Beispiel sattsam dargethan zu haben, daß er das Theater, wie wenig es ihn auch sonst interessire, gleichwohl, falls es Stücke, wie die des Euripides zur Aufführung bringe, als einen sehr geeigneten Bildungsort für das größere, erwachsene Publikum ansehe.

XIII.
Plato
und seine Ansicht über das Theater.

Unter den Griechischen Philosophen ist Plato (geb. 430, gest. 348) der erste, welcher das Theater in ethischer Hinsicht einer genaueren Prüfung unterwirft. Um aber seine Untersuchung und die Resultate derselben richtig zu würdigen, müssen wir uns vorher noch kurz die theatralischen Verhältnisse seiner Zeit vergegenwärtigen. Er kannte die Werke des Aeschylus, Sophokles und Euripides, und wußte, wie entschieden sein Lehrer Sokrates die Tragödien des letzteren schätzte. In seiner Jugend hatte er selbst Dithyramben, Lieder und Tragödien gedichtet, und zwanzig Jahre alt, wollte er mit einer tragischen Tetralogie als Mitkämpfer um den Dichterpreis auftreten. Indeß kam es nicht dazu; denn auf den Rath des Sokrates verbrannte er seine dramatische Dichtung.*) Gleichwohl blieb ihm, auch nachdem er sich ganz der Philosophie zugewendet hatte, eine Vorliebe für die dramatische Form immer eigen. Schon oben ist erwähnt worden, wie eifrig er die Mimen des Sophron studirte, und immer muß etwas Wahres daran gewesen sein, wenn man ihm nachsagte, daß die Lebendigkeit und Natürlichkeit in seinen Dialogen sich meist von dem sorgfältigen Studium jenes Mimendichters herschreibe. An ihm also haben wir einen Beurtheiler des Theaters, dessen Ansicht zu kennen uns aus

*) Diog. Laert. III, 1.5. *Καὶ ποιήματα γράψαι (φασὶ τὸν Πλάτωνα), πρῶτον μὲν διθυράμβους, ἔπειτα καὶ μέλη καὶ τραγῳδίας· — καὶ μέλλων ἀγωνιεῖσθαι τραγῳδίᾳ πρὸ τοῦ Ὀλυμπιακοῦ θεάτρου, Σωκράτους ἀκούσας κατέφλεξε τὰ ποιήματα, εἰπών,*

Ἥφαιστε, πρόμολ' ὧδε, Πλάτων νύ τι σεῖο χατίζει.

Τοὐντεῦθεν δὴ γεγονώς, φασὶν, εἴκοσιν ἔτη, διήκουσε Σωκράτους.

mehr als einem Grunde erwünscht sein muß. Das ungünstige Urtheil Solons über Thespis veranlaßt sehr natürlich die Frage: Würde es nicht doch vielleicht anders gelautet haben, wenn die aufgeführten Stücke Aeschyleische, Sophokleische oder Euripideische gewesen wären? Das günstige Urtheil des Sokrates über Euripides läßt uns wiederum im Zweifel, ob es nicht mehr dem moralphilosophischen Inhalt des geistesverwandten Dichters, als der dramatischen Form und theatralischen Einkleidung gilt, und ob Sokrates es nicht für eine Art Pflicht hielt, sich für den Tragiker zu erklären, jemehr dieser von den Komödiendichtern angefeindet wurde. Bei Plato treten dergleichen Fragen in den Hintergrund, und höchstens könnten wir, falls sein Urtheil über das Theater ungünstig lautete, argwöhnisch an den Fuchs und die sauren Weintrauben in der Fabel denken. Einem solchen Verdacht gegenüber aber braucht nur an den ehrenwerthen Charakter Plato's, und sollte der Eine oder der Andere mit dieser Bürgschaft noch nicht zufrieden sein, an den Umstand erinnert zu werden, daß er an der dialogischen Form seiner philosophischen Untersuchungen unleugbar ein so zufriedenstellendes Ersatzmittel hatte, als er nur irgend wünschen konnte. Der philosophische Stoff war das Werk seiner eigenen Wahl, und die dialogische Form bot ihm die günstigste Gelegenheit, sein dramatisches Dichtertalent zu zeigen, wo und soviel er wollte. Wir werden ihm also von vorn herein die, zu einem Urtheil über das Theater erforderliche Einsicht und Unbefangenheit zugestehen müssen, und die Besorgniß, als sei ein trockener Philosoph selten im Stande, die Werke dichterischer Begeisterung nach Verdienst zu würdigen, kann bei dem idealen und dichterischen Charakter der ganzen Platonischen Philosophie im vorliegenden Falle nicht zur Sprache kommen.

Wie urtheilt also Plato über das Theater?*)

Er geht von dem Satz aus, daß die dramatische Poesie eine n a c h a h m e n d e Kunst, und die t h e a t r a l i s c h e Nachahmung der Malerei am ähnlichsten ist. Die Maler ahmen nun Alles nach, aber sie stellen die Dinge nicht dar, wie sie wirklich sind, sondern wie sie zu sein s c h e i n e n, und statt die wahren Dimen-

*) Plato kommt öfter auf diesen Gegenstand zu sprechen; Hauptstellen jedoch sind: De republ. III. 272 und X. 283 ff. (ed. Bipont. Tom. VI. VII.); ferner De legibus II. 89 ff.; III. 153 ff. und VII. 278 (Tom. VIII. der Ed. Bipont.)

sionen anzugeben, ändern sie dieselben nach den Gesetzen der Perspective ab. — Gleiches gilt von dem dramatischen Dichter, der ebenso wenig, wie der Maler, die Dinge, welche er ihrem äußeren Scheine nach darstellt, genau kennt. Hätte er selbst alle die vorzüglichen Eigenschaften, die er an seinen Personen schildert, vermöchte er selbst zu leisten, was er diese thun läßt, so würde er unstreitig lieber selbst die rühmlichen Handlungen verrichten, die er jene vollführen läßt. Mit Recht sagen wir daher zu dem dramatischen Dichter: Wir bewundern deine Lehren, und um sie zu befolgen, erwarten wir nur, daß Du selbst sie übst. Zeige uns also den musterhaften Feldherrn, Gesetzgeber oder Weisen, den Du in deinen Dramen darstellst, auch im Leben an dir selbst. Dieser Aufforderung jedoch wird der dramatische Dichter eben so selten Folge leisten können, als der Maler im Stande ist, irgend ein Geräth, das er zu malen weiß, selbst anzufertigen.

Insofern nun einerseits der Dichter nur den Schein nachzuahmen sucht, und andererseits auch das Publikum nur diese Nachahmung des Scheines zu sehen gewohnt oder Willens ist, wird der erstere, um dem letzteren, das er zu seinem Richter hat, zu gefallen, vorzugsweise das nachahmen, was die Menge schön findet, ohne sich darum zu kümmern, ob es auch in Wahrheit schön ist.

Auf ganz ähnliche Weise, wie der Dichter, ist aber auch der Schauspieler mit sich selbst und mit der Wahrheit im Widerspruch. Ganz abgesehen davon, daß es nicht wirklich seine eigenen Gefühle und Empfindungen sind, die er seiner Rolle gemäß darzustellen hat, sind auch die Rollen selbst nur selten der Wahrheit gemäß. Der weise und standhafte Mensch mag sein Liebstes verlieren, er wird sich keinem ausschweifenden Schmerz überlassen, sondern aus gerechter Scham vor Anderen Manches nicht sagen und thun, was er in der Einsamkeit sagt und thut, und sich vor ihnen wenigstens so darzustellen suchen, wie er eigentlich sein soll. Standhaftigkeit und Festigkeit im Unglück ist nun das Werk der Vernunft. Trauer, Thränen, Seufzer und Verzweiflung dagegen gehören dem entgegengesetzten, schwächeren und feigeren Theile der Seele an, und doch beruht gerade auf der Nachahmung und Darstellung dessen, was Sache des letzteren ist, das Rührende des Schauspiels. Selbst der geschickteste Dichter sucht dem Volk zu gefallen, und hütet sich daher, ihm das erhabene Bild eines Herzens darzustellen, das seiner selbst mächtig ist, und nur auf die Stimme der Weisheit hört. Er bezaubert vielmehr die Zuschauer durch die Darstellung

sicht des Sokrates vom Schauspiel. Unbedingt kann er es nicht gemißbilligt haben; sonst würde er gewiß ganz davon fern geblieben sein, und man hätte ihn weder bei der Aufführung Euripideischer Stücke im Theater gesehen, noch auch von ihm gesagt, daß er dem Euripides bei seinen Tragödien helfe. Gleichwohl kann er über das, worin Euripides sich, nach der Ansicht des Aristophanes, zu seinem Nachtheil so wesentlich von Aeschylus unterschied, nicht zweifelhaft gewesen sein, und es frägt sich daher: Erkannte er die von dem Lustspieldichter an Euripides gerügten Fehler an, nur daß er sie von den Vorzügen weit überwogen glaubte, oder sah er überhaupt da keine Fehler, wo Aristophanes welche fand? Sehen wir, um über diesen Punkt Aufschluß zu erhalten, nochmals zurück auf das, was Aristophanes in ethischer Beziehung — denn nur darauf kommt es hier an — dem Euripides besonders zum Vorwurf macht, so ist es vornehmlich der indirecte oder directe Angriff auf den Volksglauben an die von Alters her verehrten Götter und die Einführung „neuer Götter," worüber Aristophanes in der bittersten Weise spottet.

In ganz ähnlicher Weise, wie er den Euripides in den „Fröschen" vor dem Beginn des poetischen Wettstreites „den Aether, der Zunge Kurbel, die Speculation und die feinspürende Nase" als Götter anrufen läßt, betet Sokrates in den „Wolken"

„Allwaltender Herr, unermeßlicher Dunst, der die Erde du schwebend emporhältst,
O du Aether des Lichts, o ihr Wolken so hehr, ehrwürdige Donner umblitzte,
O steiget empor! Herrinnen, erscheint, hochschwebende diesem Studirer!"

Bald darauf belehrt er den alten Strepsiades,

„Die Wolken allein sind Gottheit uns; was sonst Gott heißet, ist Popanz,"

und da Strepsiades ihm entgegnet:

„Und Zeus, beim Himmel beschwör ich dich, sprich, ist Zeus der Olympier, nicht Gott?"

so erhält er von Sokrates die Antwort:

„Wie? was für ein Zeus? wie du faselst! ein Zeus existirt gar nicht."

Trotz der possenhaften Karrikatur wird man nicht verkennen können, daß die Art und Weise, wie der Dichter seinen Euripides und Sokrates hier sprechen läßt, sehr deutlich an die Anklageschrift erinnert: „Sokrates frevelt, indem er die Götter, welche die Stadt anerkennt, nicht als solche gelten läßt, sondern andere neue Gottheiten einführt." Wir allerdings, von unserem Standpunkt aus,

verzeihen es dem Einen, wie dem Anderen gern, daß sie an dem polytheistischen Bau der Homerischen Götterwelt gerüttelt, und statt an dem fabelreichen Volksglauben festzuhalten, mehr oder minder deutlich auf die Einheit des göttlichen Wesens hingedeutet haben. Athenische Bürger jedoch, wie Aristophanes, denen bei dem herkömmlichen Volksglauben am wohlsten war, und die den untergehenden Glanz der Athenischen Republick sammt dem Verfall der Sitten nur als Folge des Abfalls von dem Glauben der Väter ansahen, mußten anders urtheilen, und man wird es daher zwar beklagenswerth, aber nicht befremdend finden dürfen, wenn sie dem Sokrates aus dem Conflict seiner religiösen Ansichten mit der herrschenden Staats- und Volksreligion ein Verbrechen machten. Ebenso wenig aber kann es uns wundern, daß Sokrates in dieser Beziehung eine so entschiedene Vorliebe für Euripides zeigte. Beide stimmten in Hinsicht auf ihre religiöse Ueberzeugung mit einander ziemlich überein, und Sokrates mochte sich oft im Stillen darüber freuen, wie eifrig Euripides jede Gelegenheit benutzte, das im Theater versammelte Publikum mit den damals allerdings neuen, aber würdigeren Vorstellungen von dem göttlichen Wesen bekannt zu machen.

In gleicher Weise, wie es von Sokrates in der Anklageschrift weiter heißt: „Er frevelt aber auch, insofern er die Jugend verdirbt“ macht auch Aristophanes dem Euripides, an mehr als einer Stelle die bittersten Vorwürfe, daß er mit seiner sophistischen Sentenzenkrämerei das ehrenwerthe, kräftige Geschlecht der früheren Zeit verdorben habe. So läßt er in den „Fröschen“ den Aeakus von der Ankunft des Dichters in der Unterwelt Folgendes sagen:

„Als drauf Euripides hergekommen, trat er gleich
Vor den Beutelschneidern, Taschendieben, Gaunervolk,
Den Vatermördern und andrem Raubgesindel auf,
Die im Hades hier die Menge sind. Als diese nun
Die Gegenreden, Kettenschlüsse, Verdrehungen
Gehört, da jauchzten sie, nannten den weisesten Dichter ihn.
So aufgeblasen nahm er den Thron, drauf Aeschylus
Noch saß, in Anspruch —“

und in dem Wettstreit selbst sagt Aeschylus von seinem Gegner unter andern:

„Welch Uebel denn nicht schreibt her sich von ihm?
Hat er Kuppelnde nicht auf die Bühne geführt,
Nicht Schwestern, vom eigenen Bruder stuprirt,

kann. Da wir aber von Kindheit an den verführerischen Reizen der dramatischen Poesie hingegeben und für ihre Schönheiten vielleicht nur zu empfindlich sind, so wollen wir uns mit Kraft und Vernunft gegen ihren Zauber waffnen. Wenn wir dem Geschmack für die schöne Kunst auch nachzugeben geneigt sind, so wollen wir uns doch stets sagen, daß in dieser ganzen dramatischen Zurüstung nichts Ernstes und Nützliches ist, und wenn wir auch zuweilen unser Ohr der Poesie leihen, so wollen wir uns doch hüten, daß unser Herz nicht durch sie verführt werde, und nicht dulden, daß sie die Ordnung und Freiheit in der inneren Republik der Seele und in der äußeren politischen Gesellschaft störe. Es ist etwas Süßes, sich den Reizen eines bezaubernden Talentes hinzugeben, dadurch Vermögen, Ehre, Macht und Ruhm zu erlangen; aber alle diese Güter verschwinden wie ein Schatten neben der Gerechtigkeit und Tugend.

Dies ist im Allgemeinen Plato's Ansicht über das Theater, und die Gründe, die er gegen dasselbe geltend macht, sind auch in neuerer Zeit, namentlich von Rousseau in seiner weiter unten zu erwähnenden Lettre à Mr. d'Alembert, (unter der man sich übrigens nicht einen einfachen Brief, sondern ein ziemlich ausführliches Buch zu denken hat), wiederholt und von d'Alembert in seinem Antwortschreiben genauer geprüft worden. Für den gegenwärtigen Zweck reicht es daher vollkommen hin, sie in aller Kürze möglichst vollständig dargestellt zu haben, und es möge hier nur noch folgendes kurze Resümé der Platonischen Ansicht eine Stelle finden.

Plato bestreitet den sittlichen Werth der Schauspiele

1. weil das Laster nicht füglich dargestellt werden kann, ohne Wohlgefallen an demselben zu erregen, zum Bösen zu reizen, die Leidenschaften zu erregen und zu verstärken;

2. weil die Darstellung der Tugend in ihrer Reinheit und Wahrheit ohne dramatisches Interesse sein würde.

Da nun seiner Ansicht nach jegliche Bildung der Geistes- und Seelenkräfte zu verwerfen ist, die auf Kosten der Sittlichkeit geschieht, diese letztere aber durch das Theater nicht befördert, sondern vielmehr gefährdet wird, so kann es für keine zweckmäßige Bildungsanstalt gelten. Ein einsichtsvoller und sittlichgebildeter Mann mag es daher immerhin ohne Schaden für seine geistige und sittliche Bildung besuchen und selbst dadurch gewinnen können, aber für den großen Haufen, auf den das Schauspiel berechnet ist, bleibt es verderblich.

XIV.

Aristoteles und seine Theorie der dramatischen Kunst.

Läßt sich von Plato schwerlich glauben, daß er mit der günstigen Meinung, die sein Lehrer Sokrates von den Euripideischen Stücken hatte, unbekannt gewesen sein sollte, so wird man auch bei Aristoteles (geb. 384 zu Stagira, und von seinem zwanzigsten Jahre an, seit 364, Schüler des Plato, st. 322) nicht leicht annehmen können, daß ihm Plato's Ansicht über das Theater sollte fremd geblieben sein. Und gleichwohl — wie weit entfernt er sich auch in dieser Beziehung von seinem Lehrer! Wie entschieden nimmt er in Schutz, was dieser, trotz seines für die Kunst so empfänglichen Sinnes, aus ethischen Gründen verwerfen zu müssen glaubte! Er läßt nicht nur die dramatische Kunst im Allgemeinen gelten, sondern macht sie in seiner „Poetik," jenem berühmten Werke, durch das er in der Entwickelungsgeschichte der dramatischen Poesie eine so wichtige Stelle einnimmt, zum Gegenstand der genauesten und sorgfältigsten Untersuchung. Die Theorie aber, welche er dort aufstellt, ist von um so größerer Bedeutsamkeit, da er die gefeiertsten Dramatiker des Alterthums vor sich hatte, deren Meisterwerke ihm ebenso sehr als Muster dienen konnten, um von ihnen allgemeine Regeln und Grundsätze abzuleiten, wie als Prüfstein, um sich von der Richtigkeit seiner, aus dem Wesen der Kunst überhaupt und der dramatischen insbesondere hergeleiteten Theoreme zu überzeugen. Daher galt er auch, seitdem man sich nach der Wiederherstellung der klassischen Studien zunächst in Frankreich mit der Frage, wie ein den Regeln der Kunst Genüge leistendes Drama beschaffen sein müsse, angelegentlicher zu beschäftigen angefangen hatte, so entschieden als die alleinige Autorität,

daß die von ihm aufgestellten Grundsätze, natürlich nur so, wie man sie eben auffasste, als maßgebend für alle Theaterdichter angesehen wurden.

Wie Plato, so geht auch Aristoteles davon aus, daß die künstlerische Thätigkeit überhaupt ein „Nachahmen" (μιμεῖσθαι) und die Kunst eine „Nachahmung" (μίμησις) ist, natürlich keine bloß äußerliche, sondern eine solche, bei welcher der historisch gegebene Stoff den künstlerischen Zwecken gemäß in verschönernder und veredelnder Weise umgestaltet wird. Daher sagt er in seiner Physik II. 8. ausdrücklich: „Die Kunst ahmt theils die Natur nach, theils vollendet sie, was die Natur nicht zu vollbringen vermag" (ἐπιτελεῖ, ἃ ἡ φύσις ἀδυνατεῖ ἀπεργάσασθαι). Mit dem Vorbild (παράδειγμα) also, das der Künstler nachzuahmen habe, meint Aristoteles nicht sowohl ein äußerlich gegebenes Beispiel, als vielmehr das von dem Künstler anzustrebende Ideal. Denn, sagt er selbst deutlich, dieses Vorbild muß über die Darstellung hinausragen (τὸ παράδειγμα δεῖ ὑπερέχειν).

Ueber die Nachahmung selbst erklärt er sich in seiner Poetik folgendermaßen*): „Da die Darstellung handelnde Personen vorführt, und diese nothwendig entweder tüchtig oder untüchtig sein müssen — denn fast immer fallen die Charaktere unter diese Gesichtspunkte, indem sich Alle nach Laster und Tugend unterscheiden — so muß auch die Nachahmung die Menschen entweder besser darstellen, als sie wirklich sind, oder schlechter oder so, wie sie wirklich sind. So stellte unter den Malern Polygnot sie besser, Pauson schlechter, Dionysius der Wirklichkeit gemäß dar. — Derselbe Unterschied ist auch zwischen der Tragödie und der Komödie. Die eine will die Menschen schlechter, die andere sie besser darstellen, als sie sind."

In Betreff der Ausdrücke „besser" (edler) und „schlechter" (geringer), als sie wirklich sind, bemerkt v. Raumer**) daß man die Meinung des Aristoteles wohl am richtigsten auffasse, wenn man im ersten Fall an Dichter und Maler, wie Aeschylus und Michel Angelo, im zweiten an die Niederländische Schule und ihre Vorliebe für Darstellungen aus dem gemeinen Leben denkt. Denn gewiß ist seine Ansicht nur die, daß die beschränktere Sphäre, in

*) Poet. c. II.

**) „Ueber die Poetik des Aristoteles und sein Verhältniß zu den neueren Dramatikern." Histor. Taschenbuch, Neue Folge. III. Jahrgang. 1842.

welcher die niedere Menschenklasse lebt, für die zur Tragödie erforderlichen Thaten und Gemüthsbewegungen ebenso wenig einen geeigneten Schauplatz darbietet, als sich der Zweck der Komödie leicht erreichen ließe, wenn man hochgestellte Personen aus ihren höheren Kreisen herausreißen wollte, um an ihnen nichts weiter, als das Beschränkte menschlicher Ansichten und Eigenheiten zu entwickeln.

Als Beweis, daß Aristoteles kaum etwas anderes gemeint haben kann, mag die Erklärung dienen, die er im 5. Kap. der Poetik über die Komödie giebt *). „Die Komödie, heißt es hier, ist, wie wir sagten, eine Darstellung zwar des Niedrigen, aber nicht inwiefern es entschieden schlecht ist, sondern vielmehr des Ungeziemenden, wovon das Lächerliche ein Theil ist. Denn das Lächerliche ist ein Fehler und ein Mangel, der weder Schmerz erregt, noch verderblich ist.“

Jedenfalls ist also das *αἰσχρὸν*, mit dessen Darstellung es nach Aristoteles die Komödie zu thun hat, etwas anderes, als was wir uns bei den Worten: „lasterhaft, schändlich oder häßlich“ denken. Denn was wirklich lasterhaft oder schändlich ist, kann nie zugleich lächerlich, ohne Schmerz und von verderblichen Folgen frei sein, und ebenso wenig findet das eigentlich Häßliche in der Komödie, wie in der Kunst überhaupt, einen Platz, indem da, wo sich die Freude oder der Schmerz, der Ernst oder der Scherz von den Grenzen der Schönheit entfernt, das Künstlerische aufhört und nur das Frazzenhafte und Widerwärtige zum Vorschein kommt. Hin und wieder mag das schwer wiederzugebende Wort allerdings ziemlich dasselbe bezeichnen, was wir das „Anstößige“ nennen. Aber wir dürfen dabei einerseits nicht vergessen, daß die strengeren moralischen Anforderungen der christlichen Bildung den Zeiten des antiken Lustspiels noch fremd waren, und andererseits nicht unbeachtet lassen, daß man auch damals weder vom moralischen, noch vom künstlerischen Standpunkt aus Alles gut hieß, was wir jetzt als zur klassischen Literatur gehörig in Bausch und Bogen zu bewundern gewohnt sind.

---

*) Poet. c. 5. *Ἡ δὲ κωμῳδία ἐστὶν, ὥσπερ εἴπομεν, μίμησις φαυλοτέρων μὲν, οὐ μέντοι κατὰ πᾶσαν κακίαν, ἀλλὰ τοῦ αἰσχροῦ, οὗ ἐστι τὸ γελοῖον μόριον· τὸ γὰρ γελοῖόν ἐστιν ἁμάρτημά τι καὶ αἶσχος ἀνώδυνον καὶ οὐ φθαρτικόν.*

In Betreff der Tragödie finden wir im 6. Kapitel der Poetik eine Definition, die, wie einfach auch die Worte an und für sich zu sein scheinen, doch von jeher auf die verschiedenste Weise verstanden und erklärt worden ist. Die griechischen Worte lauten bekanntlich:

„Ἔστιν οὖν τραγῳδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας, μέγεθος ἐχούσης, ἡδυσμένῳ λόγῳ, χωρὶς ἑκάστου τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις, δρώντων καὶ οὐ δὶ ἐπαγγελίας, ἀλλα δὶ ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν“

wovon Goethe (Kunst und Alterthum VI. 1. S. 85) folgende Uebersetzung giebt: „Die Tragödie ist die Nachahmung einer bedeutenden und abgeschlossenen Handlung, die eine gewisse Ausdehnung hat und in anmuthiger Sprache vorgetragen wird, und zwar von abgesonderten Gestalten, deren jede ihre eigene Rolle spielt, und nicht erzählungsweise von einem Einzelnen; nach einem Verlauf aber von Mitleid und Furcht, mit Ausgleichung solcher Leidenschaften ihr Geschäft abschließt.“

Etwas anders übersetzt Batteux in seinen Memoires sur la Poétique d'Aristote, wo es heißt: „La Tragedie est donc l'imitation d'une action noble, entière, etendue jusqu' à un certain point, par un discours, accompagné d'agréments, dramatique dans toutes ses parties et sous toutes ses formes; qui se fait non par le récit, mais par un spectacle de terreur et de pitié, pour nous faire ressentir ces deux passions purgées de ce, qui les rend désagréables.“

Ohne andere Uebersetzungen der berühmten Stelle hier mitzutheilen — Fr. v. Raumer hat in der oben erwähnten Abhandlung ihrer ein und zwanzig zusammengestellt, und damit allerdings auf die anschaulichste Weise dargethan, wie verschieden die griechischen Worte von den verschiedenen Auslegern verstanden worden sind — sei ihrer, da die genauere Erörterung der übrigen Punkte in das Gebiet der Aesthetik gehört, nur der letzten Bestimmung wegen, in welcher von dem Mitleid und der Furcht und von der Reinigung solcher Leidenschaften die Rede ist, mit einigen Worten gedacht.

Unstreitig ist nach Aristoteles die Reinigung der Leidenschaften, die durch Furcht und Mitleid bewirkt werden soll, die Hauptaufgabe der Tragödie. Was aber soll man sich unter dieser Reinigung der Leidenschaften denken? Eine Reinigung und Befreiung von denselben, wie die Stoiker sie mit ihrer leidenschaft-

losen Gemüthsruhe, ihrem Nil admirari, förderten? oder eine Vernichtung derselben, wie die Puritaner sie verlangten? — Das kann Aristoteles nicht haben sagen wollen. Denn damit wäre, wenn nicht jede Kunst, so doch wenigstens die tragische von vorn herein aufgehoben und vernichtet. Ueberdies redet er auch gar nicht von den Leidenschaften überhaupt, sondern nur von der „Reinigung solcher Leidenschaften" (*τῶν τοιούτων παθημάτων*). Nun bemerken allerdings Manche, daß damit zugleich auch die übrigen Leidenschaften gemeint sind, und sie berufen sich dabei auf andere Stellen, in denen diese beiden oder noch eine dritte Gemüthsbewegung dazu genannt, die übrigen aber durch ein „und dergleichen" (*ὅσα τοιαῦτα*) zusammengefaßt werden *).

Lessing dagegen besteht darauf, daß das *τοιούτων* lediglich auf das vorhergehende: Mitleid und Furcht, zu beziehen sei. „Die Tragödie, sagt er in seiner Dramaturgie (II. S. 181 Berl. Ausg. 1827) soll unser Mitleid und unsere Furcht erregen, bloß um diese und dergleichen Leidenschaften, nicht aber alle Leidenschaften ohne Unterschied, zu reinigen. Er sagt aber „*τοιούτων*" und nicht „*τούτων*;" er sagt „dieser und dergleichen," und nicht bloß „dieser," um anzuzeigen, daß er unter dem Mitleid nicht bloß das eigentlich sogenannte Mitleid, sondern überhaupt alle philanthropischen Empfindungen, so wie unter der Furcht nicht bloß die Unlust über ein uns bevorstehendes Uebel, sondern auch jede damit verwandte Unlust, auch die Unlust über ein gegenwärtiges oder vergangenes Uebel, Betrübniß und Gram verstehe. In diesem ganzen Umfange soll das Mitleid und die Furcht, welche die Tragödie erweckt, unser Mitleid und unsere Furcht reinigen: aber auch nur diese und keine anderen Leidenschaften. Zwar können sich in der Tragödie auch zur Reinigung der anderen Leidenschaften nützliche Lehren und Beispiele finden; doch diese sind nicht ihre Absicht. Diese hat sie mit der Epopöe und Komödie gemein, insofern sie ein Gedicht, die Nachahmung einer Handlung überhaupt, nicht aber, insofern sie Tragödie, die Nachahmung einer mitleidswürdigen Handlung insbesondere ist." — Jene „Reinigung" aber, die von Aristoteles als der Hauptzweck hervorgehoben wird, und jedenfalls etwas ganz anderes, als ein Erregtwer-

---

*) Vgl. Rhetor. II. 1. 8. *Ὀργὴ, ἔλεος, φόβος καὶ ὅσα ἄλλα τοιαῦτα*; Rhet II. 12. 2. *Λέγω δὲ πάθη μὲν ὀργὴν, ἐπιθυμίαν καὶ τὰ τοιαῦτα*; Poet. XIX. 4. *Ἔλεον ἢ φόβον ἢ ὀργὴν καὶ ὅσα τοιαῦτα.*

den der verschiedenen Leidenschaften ist, kann in der That nur dann stattfinden, wenn der Dichter bei den Zuschauern Mitleid und Furcht zu erregen versteht, Mitleid nämlich in jenem weiteren Sinn, in welchem es die rege Theilnahme an den Schicksalen des Anderen bezeichnet, und Furcht, insofern man, sich selbst an die Stelle des Anderen denkend, was Jenem begegnet, auf sich selbst bezieht. So betrachtet schließen Furcht und Mitleid eigentlich alle Pflichten gegen uns selbst und gegen unseren Nächsten in sich; ja, welche Leidenschaft man sich auch denken mag, bei keiner ist eine Reinigung oder Läuterung denkbar, wenn sie dem Zuschauer nicht auf irgend eine Weise mit den Pflichten der Selbst- oder der Nächstenliebe in Verbindung gebracht wird. Daher sagt auch Lessing sehr richtig, die Furcht, von welcher Aristoteles spreche, sei wesentlich nichts anderes, als das auf uns bezogene Mitleid. In Betreff dieses letzteren aber meint er, „glaubte Aristoteles, daß das Uebel, welches der Gegenstand unsers Mitleids werden soll, nothwendig von der Beschaffenheit sein müsse, daß wir es auch für uns selbst oder für eins der Unsrigen zu befürchten hätten. Wo diese Furcht nicht sei, könne auch kein Mitleiden stattfinden. Denn weder der, den das Unglück so tief herabgedrückt habe, daß er weiter nichts für sich zu fürchten sähe, noch der, welcher sich so vollkommen glücklich glaube, daß er gar nicht begreife, woher ihm ein Unglück zustoßen könne, weder der Verzweifelnde, noch der Uebermüthige pflege mit Anderen Mitleid zu haben. Wir müssen die Möglichkeit sehen, daß das Leiden des Unglücklichen auch uns treffen könne; und diese Möglichkeit findet sich dann, und kann selbst zur Wahrscheinlichkeit erwachsen, wenn der Dichter den Leidenden nicht schlimmer macht, als wir gemeinlich zu sein pflegen, und wenn er ihn vollkommen so denken und handeln läßt, als wir in seinen Umständen würden gedacht und gehandelt haben oder wenigstens glauben, daß wir hätten denken und handeln können. Aus dieser Gleichheit entsteht die Furcht, daß unser Schicksal gar leicht dem seinigen eben so ähnlich werden könne, als wir ihm ähnlich zu sein meinen, und diese Furcht sei es, welche das Mitleid gleichsam zur Reife bringe.“

Stäudlin bemerkt in seiner „Geschichte der Vorstellungen von der Sittlichkeit des Schauspiels (S. 62) hierzu: „Das ist alles sehr richtig, ausgenommen, daß doch nicht hinreichend erklärt ist, warum der Philosoph bloß Mitleid und Furcht, nicht aber andere Affekte nannte. Wohl ist gezeigt, daß, wenn er das Mitlei-

den nannte, er auch die Furcht nennen mußte, nicht aber, warum er nicht auch anderer Affekte gedachte, die durch die Tragödie gleichfalls erregt und zugleich gereinigt werden konnten. Es ist kein Grund angegeben, warum er gerade bei jenen Affekten, und zwar mit Recht stehen blieb." — Man sieht, Stäudlin gehörte zu den schwer zu befriedigenden Naturen. Es war ihm nicht genug, daß Lessing das, was Aristoteles wirklich gesagt, richtig erklärt; er wollte auch haben, daß ihm von dem, was Aristoteles nicht sagt, der Grund angegeben werde, warum er es nicht gesagt hat; und er wiederholt, wie aus den angeführten Worten erhellt, die wunderliche Forderung sogar dreimal hinter einander, obwohl er nur wenige Seiten weiter hätte lesen dürfen, um sich zu überzeugen, daß Lessing ihr wirklich Genüge leistet, indem er nachweist, daß Aristoteles von der Tragödie gerade nur das fordert, was keine andere Gattung von Dichterwerken so gut als sie zu leisten im Stande ist. — Nicht minder unzufrieden ist Stäudlin mit dem, was Lessing von der Meinung des Aristoteles über den moralischen Endzweck der Tragödie sagt. „Was den moralischen Endzweck anbetrifft, meint er, so getraut sich Lessing zu erweisen, daß Alle, die sich dawider erklärt, den Philosophen nicht verstanden haben, und sucht zugleich den wahren Sinn desselben auszumachen." Hierauf fährt er fort, er wolle das Wesentliche, was bei Lessing darüber vorkomme, in der Kürze anführen. Aber da auch hier die Lessingsche Erklärung ihn nicht befriedigt, und er sie weiterhin „sehr gezwungen und weit hergeholt" zu nennen gesonnen ist, so führt er eben nicht das „Wesentliche," sondern nur so viel an, als ihm zur Rechtfertigung seines Tadels genügend scheint. Besonders mißbilligt er es, daß Lessing zur Erläuterung der Aristotelischen Definition von der Tragödie seine Zuflucht zu der Ethik des Aristoteles und dem dort ausgesprochenen Grundsatz „daß die Tugend die Mitte zwischen zwei fehlerhaften Extremen sei" genommen habe. Das ist ihm, wie gesagt, zu weit hergeholt, und er sucht daher seinerseits den wahren Sinn der fraglichen Stelle lieber in der Politik des Aristoteles. Es ist dort*) die Rede von der Eintheilung der Gesänge in ethische, praktische und enthusiastische, und Aristoteles erinnert dabei, daß die Musik zu mehreren Zwecken gebraucht werden müsse, zum Unterricht, zur Reinigung, zur Unterhaltung und zur Be-

*) Aristot. Polit. VIII. 7.

ruhigung des Gemüthes. Zum Unterricht oder zur Erziehung diene die ethische Musik, welche die Pflanzung besserer Sitten zum Endzweck habe. Aber da, wo angestellte Künstler ihre musikalischen Stücke aufführen, dürfe die Musik auch praktisch und enthusiastisch sein. Die Gemüthsbewegungen seien zwar bei einigen Menschen lebhafter, als bei anderen; aber es haben doch alle Menschen dieselben, nur die Einen stärker, die Anderen schwächer. Das sieht man, fährt er fort, bei dem Mitleiden, der Furcht und der Begeisterung. Viele werden davon heftiger ergriffen, als Andere. Nun aber sehen wir, daß Jene auch in der höchsten Begeisterung durch die heiligen Gesänge, wenn sie ihre besänftigende Melodie anstimmen, beruhigt und wie durch eine Arzenei geheilt und gereinigt werden. Eben dies erfahren auch Diejenigen, welche durch Mitleid gerührt, durch Furcht erschreckt, oder durch irgend einen anderen Affekt getrieben werden. Eben dies empfinden auch die Anderen, nur jeder nach seinem Maße. Alle erfahren eine Reinigung und eine mit Vergnügen verbundene Erleichterung. Ebenso gewähren die reinigenden Töne und Gesänge dem Menschen eine unschädliche Freude. Deswegen muß man Diejenigen, welche sich mit der theatralischen Musik beschäftigen, sich in solchen Harmonien und Gesängen um die Wette üben lassen. Da aber die Zuschauer sehr verschieden, da Einige freie und gebildete Leute, Andere aber unwissend und roh sind, und sich mit gemeinen Arbeiten und Lohndiensten abgeben, so muß man auch Diesen Schauspiele zur Besänftigung und Erheiterung ihrer Gemüther veranstalten. Wie gewisse Gemüther verkehrt und in einen unnatürlichen Zustand gerathen sind, so giebt es auch Verkehrtheiten der Harmonien, heftige und gebrochene musikalische Weisen. Jeden vergnügt, was seiner Natur gemäß ist. Man muß also zugeben, daß die Musiker bei solchen Zuschauern sich einer solchen Musik bedienen." — Mit Beziehung auf diese Stelle meint nun Stäudlin: „Hier sagt der Philosoph deutlich, daß die Tragödie Mitleid und Furcht errege, zugleich aber durch die, mit ihr verbundenen Harmonien, musikalischen Töne und Gesänge diese unangenehmen Affekte reinige, besänftige, erleichtere, mildere, das Gemüth beruhige und erfreue, und diesem Zweck gemäß nach der Verschiedenheit der Zuschauer eingerichtet werden müsse. So werden Mitleid und Scham durch das Trauerspiel gereinigt, und ihnen erfreuende Empfindungen beigemischt. So werden diese Affekte auf ihr rechtes Maß gebracht,

und das ist der sittliche Nutzen der Tragödie. Der Philosoph, fährt er fort, mag wohl dabei an die Harmonie der Musik und des Gesanges mit der theatralischen Action, und an das Wohlgefallen, welches der Zuschauer an der Schönheit in der Nachahmung findet, so wie an die dadurch in den Affekten des Mitleids und der Furcht hervorgebrachte Milderung gedacht haben."

Es ist nicht erst nöthig, die Unzulänglichkeit dieser Stäudlinschen Erklärung genauer darzuthun. Jeder sieht bald auf den ersten Blick, daß Aristoteles sehr unklar gedacht oder sich sehr unbeholfen ausgedrückt haben müßte, wenn er dasjenige als Zweck der Tragödie angegeben hätte, was eigentlich nur die Wirkung der musikalischen Begleitung war. Zudem sagt er in eben der angeführten Politik (lib. VIII. 5) ausdrücklich: „Auch wenn man auf der Bühne die Schauspieler Handlungen nachahmen sieht, so fühlt die Seele des Zuschauers Alles mit ihm, auch ohne Rücksicht auf Rhythmus und Gesang," und Stäudlin ist naiv genug, diese Stelle gleichfalls in seinen Text aufzunehmen, ohne ein Wort darüber zu verlieren, wie denn dies mit seiner Erklärung über die Tragödie und ihren, nur durch die Beihülfe der Musik bewirkten moralischen Nutzen zu vereinigen sei.

Um nun zu erreichen, was mit der Tragödie erstrebt werden soll, hat der Dichter, nach Aristoteles, vornehmlich auf folgende sechs Stücke seine Aufmerksamkeit zu richten: 1. auf die Fabel, oder die wohlgeordnete Nachahmung einer Handlung, 2. auf die Sitten der Personen, 3. auf die Rede, 4. auf die Gesinnung, 5. auf die Decoration, 6. auf die musikalische Begleitung.

Was die poetischen Fabeln im Allgemeinen betrifft, so meint Aristoteles (Poetic. c. 9.): „Des Dichters Sache ist nicht, zu erzählen, was geschehen ist, sondern darzustellen, von welcher Beschaffenheit das Geschehene, und was nach der Wahrscheinlichkeit oder Nothwendigkeit dabei möglich gewesen. Denn Geschichtschreiber und Dichter unterscheiden sich nicht durch die gebundene oder ungebundene Rede, da man die Bücher des Herodot in gebundene Rede bringen kann, und sie darum doch nichts desto weniger in gebundener Rede eine Geschichte sein werden, als sie es in ungebundener Rede waren. Sondern darin unterscheiden sie sich, daß Jener erzählt, was geschehen, Dieser aber, von welcher Beschaffenheit das Geschehene gewesen. Daher ist auch die Poesie philosophischer und nützlicher, als die Geschichte. Denn die Poesie geht mehr

auf das Allgemeine, und die Geschichte auf das Besondere. Das Allgemeine aber ist, wie dieser oder jener nach der Wahrscheinlichkeit oder Nothwendigkeit sprechen oder handeln werde.*)

In Ansehung der Sitten (ἤθη) hat der Dichter nach Aristoteles auf vier Stücke zu sehen. Sie müssen 1) gut sein, 2) den Personen angemessen, 3) es muß bei ihnen eine gewisse Gleichheit**) stattfinden, 4) die Gleichförmigkeit des Charakters muß beobachtet werden, was Horaz in seiner Ars poetica v. 126 f. sehr gut durch die Worte ausdrückt:

Servetur ad imum,
Qualis ab incepto processerit et sibi constet.

Schwieriger aber, als das Verständniß der drei letzten Bestimmungen ist das der ersten. Was meint Aristoteles damit, wenn er vor allen Dingen verlangt, daß die Sitten gut seien (ἓν μὲν καὶ πρῶτον, ὅπως χρηστὰ ᾖ τὰ ἤθη)? Sollen damit die sittlich schlechten Charaktere ausgeschlossen sein? Aber damit wäre das ganze Wesen der Tragödie vernichtet, und Aristoteles läßt selbst

*) Die eigenen Worte des Aristoteles in der angeführten Stelle sind: Φιλοσοφώτερον καὶ σπουδαιότερον ποίησις ἱστορίας ἐστιν· ἡ μὲν γὰρ ποίησις μᾶλλον τὰ καθόλου, ἡ δ' ἱστορία τὰ καθ' ἕκαστον λέγει. Ἔστι δὲ καθόλου μὲν τῷ ποίῳ τὰ ποῖ' ἄττα συμβαίνει λέγειν ἢ πράττειν κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον.

**) Aristoteles selbst hat sich über diese Gleichheit nicht näher erklärt. Harles meint in seiner Ausgabe der Poetik (Leipz. 1780), es sei damit gefordert, ut mores praesenti sint saeculo perquam similes, wozu Stäudlin bemerkt, daß davon keine Spur im Text sei. „Eher, meint er seinerseits, möchte eine innere Uebereinstimmung des Charakters mit sich selbst zu verstehen sein.“ Da aber eben dies nach seiner eigenen Erklärung auch der Sinn der von Aristoteles geforderten Gleichförmigkeit ist, so wird man, um dem scharfsinnigen Philosophen keine Ungereimtheit aufzubürden, eher geneigt sein, auch diese Stäudlinsche Hypothese auf sich beruhen zu lassen, und die Forderung einer Gleichheit der Sitten so zu verstehen, daß die Charaktere der auftretenden Personen zu einander passen müssen. Ein die Aeschyleische Alterthümlichkeit repräsentirender Charakter z. B. würde sich in einem modern Euripideischen Stück sonderbar genug ausgenommen haben, oder, um ein Beispiel aus der neueren Zeit zu nehmen, die Goethe'schen Frauen passen so wenig in die Schillerschen Stücke, als die Schillerschen Frauen in die Goethe'schen, weil in diesem Fall eben die von Aristoteles geforderte Gleichheit vermißt werden würde.

weiterhin die sittlich verwerflichen Charaktere in der Tragödie eben so wohl gelten, wie die sittlich guten. — Corneille verstand unter dem Aristotelischen „gut" (χρηστός) den glänzenden und erhabenen Charakter einer tugendhaften oder strafbaren Neigung, wie sie der eingeführten Person entweder eigenthümlich zukomme, oder schicklicher Weise beigelegt werden könne (le caractère brillant et élevé d'une habitude vertueuse ou criminelle, selon qu'elle est propre et convenable à la personne, qu'on introduit). Er erläutert dies durch seine Kleopatra in der „Rodogune" und durch den „Lügner" in dem Lustspiel gleiches Namens. Kleopatra, meint er, ist äußerst böse, und ihrer Herrschsucht zu Liebe scheut sie keinen Meuchelmord; aber ihre Verbrechen zeugen von einer gewissen Seelengröße, die man bewundern muß. Ebenso ist das Lügen ein Laster. Aber Dorant bringt seine Lügen mit solcher Geistesgegenwart und Lebendigkeit vor, daß sie ihm ordentlich gut lassen. — „Wahrlich," bemerkt Lessing dagegen, „einen verderblicheren Einfall hätte Corneille nicht haben können! Befolgt ihn in der Ausführung, und es ist um alle Wahrheit, um allen sittlichen Nutzen der Tragödie gethan! Denn die Tugend, die immer bescheiden und einfältig ist, wird durch jenen glänzenden Charakter eitel und romantisch, das Laster aber mit einem Firniß überzogen, der uns überall blendet, wir mögen es aus einem Gesichtspunkt nehmen, aus welchem wir wollen. Thorheit, bloß durch die unglücklichen Folgen vom Laster abschrecken zu wollen, indem man die innere Häßlichkeit desselben verbirgt." — Dacier in seiner franz. Uebers. der Aristot. Poetik (Amsterd. 1733 S. 258) meinte, Aristoteles fordere in Beziehung auf die Sitten nur „qu' elles soient bien marquées," wogegen aber schon der Sprachgebrauch streitet. — Nach Stäudlin kann Aristoteles hier nur von der „moralischen Gutheit" reden, seine Ansicht aber unmöglich die sein, daß in der Tragödie nur lauter sittlich gute Charaktere vorkommen müßten; „wohl aber, daß in jeder echten Tragödie ein solcher Charakter und zwar als Hauptcharakter hervortreten müsse, welches auch den von den alten Tragikern befolgten Grundsätzen ganz gemäß ist. — Ein braver, tapferer Charakter sollte also immer im tragischen Drama hervorragen." — Aber auch hier wird es nur Wenigen einleuchten, wie Aristoteles, um dies auszudrücken, die Worte „ἓν καὶ πρῶτον, ὅπως χρηστὰ ᾖ τὰ ἤθη" brauchen konnte.

Am gerathensten scheint es daher, χρηστὸς ganz in seiner ur-

daß die von ihm aufgestellten Grundsätze, natürlich nur so, wie man sie eben auffasste, als maßgebend für alle Theaterdichter angesehen wurden.

Wie Plato, so geht auch Aristoteles davon aus, daß die künstlerische Thätigkeit überhaupt ein „Nachahmen" (μιμεῖσθαι) und die Kunst eine „Nachahmung" (μίμησις) ist, natürlich keine bloß äußerliche, sondern eine solche, bei welcher der historisch gegebene Stoff den künstlerischen Zwecken gemäß in verschönernder und veredelnder Weise umgestaltet wird. Daher sagt er in seiner Physik II. 8. ausdrücklich: „Die Kunst ahmt theils die Natur nach, theils vollendet sie, was die Natur nicht zu vollbringen vermag" (ἐπιτελεῖ, ἃ ἡ φύσις ἀδυνατεῖ ἀπεργάσασθαι). Mit dem Vorbild (παράδειγμα) also, das der Künstler nachzuahmen habe, meint Aristoteles nicht sowohl ein äußerlich gegebenes Beispiel, als vielmehr das von dem Künstler anzustrebende Ideal. Denn, sagt er selbst deutlich, dieses Vorbild muß über die Darstellung hinausragen (τὸ παράδειγμα δεῖ ὑπερέχειν).

Ueber die Nachahmung selbst erklärt er sich in seiner Poetik folgendermaßen *): „Da die Darstellung handelnde Personen vorführt, und diese nothwendig entweder tüchtig oder untüchtig sein müssen — denn fast immer fallen die Charaktere unter diese Gesichtspunkte, indem sich Alle nach Laster und Tugend unterscheiden — so muß auch die Nachahmung die Menschen entweder besser darstellen, als sie wirklich sind, oder schlechter oder so, wie sie wirklich sind. So stellte unter den Malern Polygnot sie besser, Pauson schlechter, Dionysius der Wirklichkeit gemäß dar. — Derselbe Unterschied ist auch zwischen der Tragödie und der Komödie. Die eine will die Menschen schlechter, die andere sie besser darstellen, als sie sind."

In Betreff der Ausdrücke „besser" (edler) und „schlechter" (geringer), als sie wirklich sind, bemerkt v. Raumer **) daß man die Meinung des Aristoteles wohl am richtigsten auffasse, wenn man im ersten Fall an Dichter und Maler, wie Aeschylus und Michel Angelo, im zweiten an die Niederländische Schule und ihre Vorliebe für Darstellungen aus dem gemeinen Leben denkt. Denn gewiß ist seine Ansicht nur die, daß die beschränktere Sphäre, in

*) Poet. c. II.

**) „Ueber die Poetik des Aristoteles und sein Verhältniß zu den neueren Dramatikern." Histor. Taschenbuch, Neue Folge. III. Jahrgang. 1842.

welcher die niedere Menschenklasse lebt, für die zur Tragödie erforderlichen Thaten und Gemüthsbewegungen ebenso wenig einen geeigneten Schauplatz darbietet, als sich der Zweck der Komödie leicht erreichen ließe, wenn man hochgestellte Personen aus ihren höheren Kreisen herausreißen wollte, um an ihnen nichts weiter, als das Beschränkte menschlicher Ansichten und Eigenheiten zu entwickeln.

Als Beweis, daß Aristoteles kaum etwas anderes gemeint haben kann, mag die Erklärung dienen, die er im 5. Kap. der Poetik über die Komödie giebt *). „Die Komödie, heißt es hier, ist, wie wir sagten, eine Darstellung zwar des Niedrigen, aber nicht inwiefern es entschieden schlecht ist, sondern vielmehr des Ungeziemenden, wovon das Lächerliche ein Theil ist. Denn das Lächerliche ist ein Fehler und ein Mangel, der weder Schmerz erregt, noch verderblich ist."

Jedenfalls ist also das *αἰσχρὸν*, mit dessen Darstellung es nach Aristoteles die Komödie zu thun hat, etwas anderes, als was wir uns bei den Worten: „lasterhaft, schändlich oder häßlich" denken. Denn was wirklich lasterhaft oder schändlich ist, kann nie zugleich lächerlich, ohne Schmerz und von verderblichen Folgen frei sein, und ebenso wenig findet das eigentlich Häßliche in der Komödie, wie in der Kunst überhaupt, einen Platz, indem da, wo sich die Freude oder der Schmerz, der Ernst oder der Scherz von den Grenzen der Schönheit entfernt, das Künstlerische aufhört und nur das Frazzenhafte und Widerwärtige zum Vorschein kommt. Hin und wieder mag das schwer wiederzugebende Wort allerdings ziemlich dasselbe bezeichnen, was wir das „Anstößige" nennen. Aber wir dürfen dabei einerseits nicht vergessen, daß die strengeren moralischen Anforderungen der christlichen Bildung den Zeiten des antiken Lustspiels noch fremd waren, und andererseits nicht unbeachtet lassen, daß man auch damals weder vom moralischen, noch vom künstlerischen Standpunkt aus Alles gut hieß, was wir jetzt als zur klassischen Literatur gehörig in Bausch und Bogen zu bewundern gewohnt sind.

---

*) Poet. c. 5. *Ἡ δὲ κωμῳδία ἐστὶν, ὥςπερ εἴπομεν, μίμησις φαυλοτέρων μὲν, οὐ μέντοι κατὰ πᾶσαν κακίαν, ἀλλὰ τοῦ αἰσχροῦ, οὗ ἐστι τὸ γελοῖον μόριον· τὸ γὰρ γελοῖόν ἐστιν ἁμάρτημά τι καὶ αἶσχος ἀνώδυνον καὶ οὐ φθαρτικόν.*

(ὁμολογουμένως τῇ φύσει ζῆν, naturae convenienter vivere); das Laster ist die mit sich selbst im Widerspruch stehende Handlungsweise (inconstantia), die aus Verkehrtheit und Geringschätzung der Vernunft erfolgt.

3. Alle Handlungen sind entweder der Natur des Handelnden angemessen (καθήκοντα) oder nicht (παρὰ τὸ καθῆκον). Jene ersteren heißen, insofern sie zugleich Erfüllung des gesetzlich Gebotenen sind, Rechtthaten (κατορθώματα), die letzteren dagegen als Abweichungen von dem Gesetz, Uebelthaten (ἁμαρτήματα).

4. Die Tugend ist, als das einzige Gut, auch zugleich vollkommen hinreichend zur Glückseligkeit, und wie es nur eine Tugend giebt, so giebt es auch nur ein Laster. Daher sind alle Rechtthaten, und ebenso alle Uebelthaten einander gleich. Denn jene, wie diese, kommen aus einer Quelle, und nur in Hinsicht auf die vier verschiedenen Beziehungen unterscheidet man die vier Haupttugenden: Besonnenheit, Tapferkeit, Mäßigkeit, Gerechtigkeit, und die den Gegensatz dazu bildenden Laster.

5. Der wahrhaft Tugendhafte oder Weise ist frei von Affekten und Leidenschaften. Daher hat Jeder, der nach der wahren Tugend oder Weisheit strebt, als seine Hauptaufgabe die anzusehen, daß die Leidenschaften nicht gemäßigt, sondern vielmehr ausgerottet werden, damit er zu der vollkommenen Gemüthsruhe (ἀπάθεια, ἀταραξία) gelange.

Bei solchen Grundsätzen verstand es sich von selbst, daß den Stoikern Alles, was Aristoteles von einer Reinigung der Leidenschaften durch die Tragödie lehrte, ziemlich gleichgültig war. Ob der dramatische Dichter durch die Erregung von Furcht und Mitleid diese oder andere Leidenschaften zu reinigen vermochte, und ob die Schauspiele in dieser Beziehung überhaupt zur Läuterung der Leidenschaften dienen konnten, danach fragten sie nicht. Sie wollten überhaupt von keiner Reinigung derselben wissen, sondern drangen auf deren Ausrottung. Wäre daher irgend welche Gemüthserschütterung oder Erregung der Leidenschaften die nothwendige und unvermeidliche Folge des Theaterbesuches gewesen, so würden die Stoiker sich gewiß auf das Entschiedenste dagegen erklärt haben. Aber das gewöhnliche Leben bot selbst mit seinen mannigfachen Ereignissen so vielfache Versuchungen zu leidenschaftlicher Aufregung dar, und die Stoiker mußten es jedenfalls rühmlicher finden, dergleichen Versuchungen zu besiegen, als ihnen vorsichtig aus dem Wege zu gehen. Demgemäß konnten sie sehr wohl das Theater

für eine Art Bildungs- und Uebungsschule ansehen. Denn wenn es Einer nach und nach dahin brachte, bei den ergreifendsten Scenen ein vollkommen ruhiger und gelassener Zuschauer zu bleiben und sich weder bei den Wagenrennen, noch bei den Gladiatorenkämpfen für den Einen oder den Anderen lebhafter zu interessiren, so schien dies offenbar ein Gewinn für das wirkliche Leben. Daher begnügt sich auch Epiktet, statt den Besuch des Theaters geradehin zu widerrathen, mit der Erinnerung, es sei nicht nothwendig, dasselbe für gewöhnlich zu besuchen. „Wenn es sich aber," fährt er fort, „gerade so trifft, dann zeige Dich Keinem mit besonderem Interesse zugewandt, als Dir selbst, das heißt: Wolle, daß nur das geschehe, was wirklich geschieht, und daß nur Derjenige den Sieg davon trage, welcher wirklich Sieger bleibt. Denn so wirst Du nicht in leidenschaftliche Unruhe gerathen. Das laute Zurufen und Lachen oder überhaupt das Aufgeregtwerden halte durchaus fern von Dir. Und sobald Du weggegangen bist, unterhalte Dich nicht viel über das Geschehene, insoweit es nicht zu Deiner eigenen Besserung beiträgt. Denn dergleichen würde kundgeben, daß Dich das Zuschauen in leidenschaftliche Aufregung gebracht hat."*) — Demnach konnten auch die dramatischen Aufführungen für die Stoiker als Zuschauer kaum ein anderes Interesse haben, als das einer gegenseitigen Herausforderung. Der Dichter und die Schauspieler boten alle ihre Kunst auf, die Gemüther der Zuschauer aufzuregen und in eine leidenschaftlichere Stimmung zu versetzen. Der Stoiker dagegen ging mit dem festen Entschluß ins Theater, sich durch nichts aus seiner ruhigen Gemüthsverfassung bringen zu lassen, und es kam somit darauf an, ob er trotz aller Anstrengungen des Dichters und der Schauspieler seinem fest vorgenommenen „Nil admirari" treu zu bleiben im Stande war, oder ob die dramatische Kunst seine

---

*) Stäudlin hat, wie gesagt, diese Stelle, die zunächst wohl nur von den Wettkämpfen im Circus zu verstehen ist, von den dramatischen Spielen verstanden. Ob seine Meinung die richtige ist, wird man am leichtesten beurtheilen, wenn man die Worte des Epiktet selbst genauer ansieht. Sie lauten (Manuale c. 33, 10) so: *Εἰς τὰ θέατρα τὸ πολὺ παριέναι οὐκ ἀναγκαῖον· εἰ δέ ποτε καιρὸς εἴη, μηδενὶ σπουδάζων φαίνου, ἢ σεαυτῷ· τοῦτ᾽ ἔστι, θέλε γίνεσθαι μόνα τὰ γινόμενα, καὶ νικᾶν μόνον τὸν νικῶντα. οὕτω γὰρ οὐκ ἐμποδισθήσῃ. βοῆς δὲ, καὶ τοῦ ἐπιγελᾶν τινι, ἢ ἐπιπολὺ συγκινεῖσθαι, παντελῶς ἀπέχου. καὶ μετὰ τὸ ἀπαλλαγῆναι μὴ πολλὰ περὶ τῶν γεγενημένων διαλέγου, ὅσα μὴ φέρει πρὸς τὴν σὴν ἐπανόρθωσιν. ἐμφαίνεται γὰρ ἐκ τοιούτου, ὅτι ἐθαύμασας τὴν θέαν.*

stoische Seelenruhe überwand, und wider seinen Willen diese oder jene Gemüthsbewegungen in ihm hervorrief.

Dies war auch im Wesentlichen das Verhältniß der alten Römer zu den dramatischen Spielen. Der im Kriegsdienst wie in den Feldarbeiten wohlerfahrene, aber für Kunst und Wissenschaft nicht eben leidenschaftlich begeisterte, römische Bürger sagte, indem er das Schauspiel besuchte, gleichsam zu dem Dichter und den Schauspielern: Da habt ihr mich; nun seht zu, ob ihr durch eure Künste mich rühren oder zum Lachen bewegen, und, indem ihr allesammt euch auf die eine Wagschale stellt, die andere, welche ich einnehme, zum Aufsteigen bringen könnt.

Von welchem Einfluß dies auf die dramatische Kunst bei den Römern war, wird weiter unten genauer dargethan werden. Vorher möge einschaltungsweise eine kurze Charakteristik des Indischen und Chinesischen Theaters hier einen Platz finden. Denn da die Inder und Chinesen von den ältesten Zeiten her sich durchaus selbstständig entwickelt haben, und mit den Culturverhältnissen der übrigen Völker in keine nähere Berührung gekommen sind, so kann es sich bei ihnen weniger darum handeln, wo die Erwähnung ihrer literarischen und künstlerischen Leistungen für das Verständniß der Bestrebungen anderer Nationen am förderlichsten, als vielmehr darum, wo sie der Darstellung des stetig fortschreitenden Entwickelungsprozesses in Europa, wie wir ihn auch in Beziehung auf die dramatische Kunst wahrnehmen, am wenigsten hinderlich ist.

XVI.

Das Indische Theater.

Sind die dramatischen Spiele der Inder nur Nachahmung der Griechischen, und waren ihnen dergleichen gänzlich unbekannt bis zu der Zeit, als Alexander d. Gr. auf seinen Eroberungszügen auch zu ihnen kam und durch die theatralischen Vorstellungen griechischer Künstler, die er in seinem Gefolge hatte, sie auf den Gedanken kommen ließ, Aehnliches auch in ihrer Sprache und auf ihre Weise zu versuchen? — Diejenigen, welche von früheren Zeiten her gewohnt sind, überall, wo sie Proben einer höheren geistigen Thätigkeit erblicken, sofort an griechischen Einfluß zu denken, sind auch hier nicht zweifelhaft, was sie annehmen sollen, und doch möchte es ihnen schwer werden, nachzuweisen, wie aus einer bloßen Nachahmung des Griechischen ein so charakteristisch Indisches Theater hervorgehen konnte. — Nach den Indern dagegen ist, wie Wilson in seinem „Theater der Hindu" berichtet, Bharata, ein Muni (begeisterter Weiser), Erfinder der dramatischen Unterhaltungen. Der Gott Brahma nämlich entnahm diese Kunst aus den Veda's und theilte sie diesem Muni mit, der wiederum die Gandharver und Apsaras (Genien und Nymphen in Indra's Himmel) darin unterrichtete, welche die Welt des Gottes Indra, den man sich als Beherrscher des niederen Himmels oder des Luftkreises zu denken hat, mit Musik und Tanz erheitern, und der Darstellung in dem Drama „Wikramorwasi" zufolge, dort auch Schauspiele aufführen.

Mag man nun auch dieser Tradition über den Ursprung der Indischen Schauspiele noch so wenig Glauben beimessen, so viel ist gewiß, daß die Schauspielkunst damit als eine dem Indischen

Volk eigenthümliche, originale bezeichnet sein soll, und soweit wir die dramatische Poesie und Kunst der Inder kennen, hat sie auch einen durchaus nationalen Charakter, und stellt ein so treues Spiegelbild des von der Religion innig durchdrungenen Indischen Lebens dar, daß sie jeder Unbefangene als Product einer vollkommen selbstständigen geistigen Entwickelung gelten lassen muß.

Wie in dem Griechischen Drama der früheren Zeit der jugendliche Gott Dionysos, so ist in dem Indischen Dschatra der jugendliche Krischna, die achte Erscheinungsform des Gottes Wischnu, mit seinen Thaten und Schicksalen Hauptgegenstand der Darstellung, bei welcher der Dialog gewöhnlich extemporirt und mit Volksliedern vermischt ist. Die feststehenden Personen des Dschatra sind: Krischna, seine Geliebte, Radha sein Vater, seine Mutter und der Spaßmacher Nareda. — Nächst diesen extemporirten Stücken aber haben die Hindu an ihren Rupaka's (von rûpa, die Form, Gestalt) schon frühzeitig sorgfältig gearbeitete dramatische Dichtungen gehabt, die zu den Zeiten des Fürsten Wikramaditja (st. 56 v. Chr.) bereits einen so hohen Grad der Vollendung erlangt hatten, daß sie den gefeiertsten Meisterwerken des klassischen Alterthums mit Recht an die Seite gestellt werden können.

Man hat bei den Rupaka's folgende 10 Klassen zu unterscheiden:

1. Das Nataka (Schauspiel), bei welchem die Begebenheit aus der Mythologie oder Geschichte genommen sein muß. Der Dichter kann der Sage entweder ganz getreu bleiben oder auch seiner künstlerischen Zwecke wegen sich einige Modificationen erlauben. Eine ganz eigene Erfindung aber wird gemißbilligt. Der Held des Stückes muß ein König, Halbgott oder eine Gottheit sein, und der ganzen Handlung darf nur Eine Leidenschaft, Liebe oder Heroismus zum Grunde liegen. Der Plan muß einfach sein und die einzelnen Handlungen müssen aus der Haupthandlung naturgemäß, wie die Pflanze aus der Wurzel, hervorgehen. Die Dauer eines Aktes darf nach älteren Vorschriften nur einen Tag, nach neueren höchstens ein Jahr betragen, und in der That ist auch in den Indischen Natakas die Zeit eines Aktes nie länger, als „ein Sonnenlauf," und die Nacht verstreicht während des Zwischenaktes. Die Zahl der Akte ist bei dem Nataka nicht genau vorgeschrieben; es kann deren fünf, sechs, sieben und mehr haben. Was die Sprache betrifft, so ist zuvörderst der streng festgehaltene Unterschied zwischen dem Sanskrit und dem Prakrit zu beachten. Nur Männer, und zwar nur solche, die den höheren, ge-

bildeteren Ständen angehören, sprechen Sanskrit, alle Frauen dagegen und die Leute der unteren Klasse reden in dem einen oder dem anderen Prakrit-Dialekte. Außerdem ist zu bemerken, daß der gewöhnliche Dialog in Prosa, die höhere poetische Rede dagegen in Versen ist, obwohl jene künstlichen Strophengesänge, wie wir sie in den Chören der Griechischen Tragödien finden, dem Indischen Drama fern sind. Ganz ungezwungen geht hier der Sprechende, je nachdem seine Empfindung sich steigert, von der Prosa zu Versen über und kehrt bald darauf wieder zur Prosa zurück. So hat z. B. in der „Sakuntala" der König Duschmanta in der Büßer-Einsiedelei, in die er auf der Jagd beim Verfolgen des Wildes gerathen ist, eben die reizende Sakuntala bemerkt, wie sie mit ihren Freundinnen Anusuja und Priamwada die Blumen und Bäume begießt, und ungesehen von ihnen spricht er bei sich selbst:

„Wie, dies ist Sakuntala, Kanwa's Tochter? Wie verkehrt doch Kanwa handelt, daß er diese ein Kleid aus Walkala-Rinde tragen läßt!

Wer solchen Reiz, welcher das Herz so kunstlos rührt,
Von strenger Buß' immer gedrückt erblicken will,
Der glaubt fürwahr, daß mit dem scharfen Lotus-Blatt
Selbst Sami-Holz gleich so entzwei er spalten mag.

Nun, so will ich sie denn jetzt aus diesem Gebüsch hervor so betrachten, daß sie ungestört bleiben kann. (Er verbirgt sich.)

Sakuntala. Meine liebe Anusuja, die Rinde da ist mir von Priamwada so enge zusammengeschnürt worden, daß sie mich drückt. Löse mir sie doch auf. (Anusuja thut es.)

Priamwada (lächelnd). Nimm dafür den Beginn deines jungfräulichen Alters, welcher dieses Schwellen des Busens bewirkt.

König. Wie wahr hat sie gesprochen! Denn wenn auch

Der Mantel aus Walkala-Fasern gewoben
Herab von den Schultern den Busen bedeckt,
Wird nicht noch die Frische der Jugend gehoben,
Wie Blumen, von gelblichten Blättern versteckt?

Oder erhöht nicht die Walkala gern den Jugendschmuck unvergleichlicher Schönheit? Wahrhaftig,

Der Lotus ist lieblich, im Moos auch verborgen,
Die Flecken des Mondes erheben das Licht.
In Walkala schaffet die Zarte mir Sorgen —
Die Schönen, o was denn verschönert sie nicht?
An ihr, mit den Augen der Hindin, erscheinet
Die Härte der Rinde so schön; sie entzieht
Dem Glanze ja nichts, wie der Lotus, vereinet
Mit roherem Netze, sich öffnend erblüht."

In dieser Weise wechselt auch weiterhin, und ebenso in anderen Stücken ganz ungesucht die Prosa mit den Versen, und da kein Indisches Drama einen tragischen Ausgang hat, so kann hier jenes, in der Griechischen Tragödie vorherrschende Pathos um so eher entbehrt werden; ja in keinem Nataka, wäre der Inhalt auch im Uebrigen noch so ernst, darf der Widuschaka oder Komiker fehlen, der in der Regel als der untergeordnete Freund und Gefährte, nicht aber als eigentlicher Diener des Fürsten, auftritt und merkwürdiger Weise immer ein Brahmane ist, was sich einerseits daraus erklärt, daß nur die zu der Brahmanen-Kaste, der ersten und vornehmsten in Indien, Gehörigen in Folge ihrer Abstammung und ihres Standes berechtigt waren, mit den Fürsten, welche der zweiten oder Krieger-Kaste angehörten, in näherem Umgang zu stehen, und sich manches freiere Wort zu erlauben, das dem Spaßmacher gestattet sein mußte, und doch aus dem Munde einer Person niedrigeren Standes als eine Verletzung der königlichen Würde hätte erscheinen können. Andererseits aber mochte auch in poetischer Hinsicht die priesterliche Würde der Brahmanenkaste eine willkommene Folie für die drolligen Possen des Widuschaka sein.

Eigenthümlich ist ferner dem Indischen Drama der Segenswunsch (Nandi) oder das Gebet, mit welchem jedesmal das Vorspiel eröffnet wird. In der „Sakuntala" z. B. beginnt der Schauspiel-Director mit folgendem Nandi:

„Was zuerst der Schöpfer hat erschaffen;
Was das Opfer heil'gen Brauchs emporführt;
Priesterschaft; die beiden Zeitenordner;
Was den Schall verbreitet alldurchdringend;
Sie, die jedes Samens Mutter heißt;
Was im Odem der Geschöpfe lebet:
Dieses Acht erfüllend segn' euch Gott!"

womit Wasser, Feuer, Priesterschaft, Sonne und Mond, Aether, Erde und Luft gemeint ist. Und wie in der Sitte, mit einem solchen Segensspruch zu beginnen, so spricht sich auch in den Stücken selbst überall der Charakter einer, dem Indischen Volk eigenthümlichen und seine ganze geistige Entwickelung bedingenden Religiosität aus. Wo irgend jene frommen Einsiedler und Büßer sich zeigen, bei Allen, selbst beim König, finden sie ehrfurchtsvolle Anerkennung ihres heiligen Berufes und bereitwilligen Gehorsam, wenn sie irgend einen Wunsch aussprechen. Die vorzüglicheren Natakas der älteren Zeit sind meist aus dem alten

National-Epos „Mahabharata“ entnommen, das für Indien ganz dieselbe religiöse Bedeutung hatte, wie die Homerischen Gesänge für die Griechen; und wie sehr auch das Indische Drama späterhin in die Kreise des gewöhnlichen Lebens überging, so ließ sich doch der religiöse Grundcharakter nie ganz verwischen.

Dem Nataka sehr ähnlich ist:

2. Das Prakarana, bei welchem die Fabel meist eine Fiction aus dem wirklichen Leben ist. Während bei dem Nataka ein König oder Halbgott als Held des Stückes erscheint, ist es hier ein Minister, Brahmane oder ein angesehener Kaufmann, und die Heldin entweder ein Mädchen aus guter Familie, in welchem Fall das Stück ein Prakarana Suddha oder reines Prakarana heißt, oder eine Courtisane, in welchem Fall es ein Prakarana Sankirna (vermischtes Prakarana) genannt wird. Gegenstand der Handlung ist in der Regel ein Liebesverhältniß.

3. Das Ihâmriga ist ein Intriguenstück in vier Akten, dessen Held ein Gott oder ein berühmter Sterblicher, und dessen Heldin eine Göttin ist. Auch hier bildet die Liebe das Hauptmotiv der Handlung, und das Ganze hat einen durchaus heiteren Charakter.

4. Das Samawakâra ist die dramatische Darstellung einer mythologischen Fabel in drei Akten, wobei die Handlung des ersten Aktes 9 Stunden, die des zweiten $3\frac{1}{2}$, und die des dritten $1\frac{1}{2}$ Stunde einnehmen muß. Es können zehn bis zwölf Helden des Stückes sein, und wegen der ungeheuren Menge des übrigen Personals wird das Samawakâra gewöhnlich auf freiem Felde aufgeführt. Hauptsache ist bei ihm der Heroismus, und die Liebe darf, wenn sie auch nicht ganz auszuschließen ist, doch nur kurz berührt werden.

5. Das Dima ist dem Samawakâra ziemlich ähnlich; nur hat es mehr einen finsteren Charakter. Düstere Vorbedeutungen, Verwünschungen, Belagerungen und Schlachten bilden den Hauptgegenstand der Handlung, und der Held ist in der Regel ein Dämon, Halbgott oder Gott.

6. Das Wjâjoga stellt eine kriegerische Handlung dar. Der Held des Stückes ist aus der Kschatria- oder Kriegerkaste oder ein Halbgott; weibliche Personen dagegen sind ausgeschlossen. Das Drama selbst ist auf einen Akt, und die Handlung auf die Dauer eines Tages beschränkt.

7. Das Bhana ist ein Monolog in einem Akt, in welchem

der Schauspieler eine Menge von Begebenheiten, wie sie ihm oder einem Anderen widerfahren sind, erzählt. Oft stellt der Schauspieler dabei noch eine zweite Person als Zwischenredner vor, und Wilson findet es nicht unwahrscheinlich, daß Bauchrednerkunst dabei zu Hülfe genommen wurde.

8. Das Withi ist, wie das Bhana, ein Monolog oder Dialog komischen Inhalts, dem eine Liebesgeschichte zum Grunde liegt. Zweideutigkeiten, Räthsel, Wortspiele, Scherze und Foppereien sind hier an ihrer Stelle.

9. Das Prahasana ist eine possenhafte Satire auf Ascesen, Brahmanen und Fürsten, daher auch der Held des, in der Regel einaktigen Stückes ein Büßer, Einsiedler, Brahmane oder Fürst sein muß; die Fabel aber darf nur eine fingirte sein.

10. Das Anka gehört als einaktiges Vor- oder Nachspiel in der Regel zu einem Nataka, weshalb auch der Stil ein würdevoller, erhabener ist.

Bei den Uparupaka's sind, nach Wilson, folgende 18 Klassen zu unterscheiden:

1. Das Natika, in vier Akten, welches dem Nataka oder Prakarana gleicht.

2. Das Prakaranika, dem Natika sehr ähnlich und nur in Einzelnheiten von ihm abweichend.

3. Das Durmallika, ein komisches Intriguenstück in vier Akten.

4. Das Trotaka, in fünf, sieben, acht oder neun Akten; es hat einen mythologischen Stoff zum Inhalt, wobei der Schauplatz der Handlung theils die Erde, theils Indra's Lufthimmel ist.

5. Das Sattaka, die dramatische Darstellung einer wunderbaren Begebenheit in beliebig vielen Akten. Die Sprache desselben ist Prakrit.

6. Das Silpaka, in vier Akten. Der Schauplatz ist an einem Ort, wo Leichname verbrannt werden; der Held des Stückes ein Brahmane, und Hauptgegenstand der Handlung sind Wunder und Zaubereien.

7. Das Sanlâpaka, in einem, drei oder vier Akten; den Gegenstand der Handlung bilden theologische Controversen, Betrügereien oder Befehdungen; im ersten Fall ist der Held des Stückes gewöhnlich ein Ketzer.

8. Das Goschti, ein einaktiges Stück mit 9 — 10 männ-

lichen und 5 — 6 weiblichen Personen. Inhalt und Charakter des Drama sind dem Dichter überlassen.

9. Das Natjasâraka, in einem Akt; Hauptgegenstand ist die Liebe, und die vornehmsten Bestandtheile der Handlung bilden Gesang und Tanz.

10. Das Prasthâna, in zwei Akten, und dem Natjasâraka sehr ähnlich, nur daß hier der Held und die Heldin des Stückes, wie überhaupt das ganze Personal der niedrigsten Volksklasse angehört.

11. Das Prenkhana, in einem Akt, hat gleichfalls zum Helden einen Mann niederen Standes; Gegenstand der Handlung ist hier Uneinigkeit, Zank und Streit.

12. Das Rawja, eine Liebesgeschichte in einem Akt, vermischt mit poetischen Stanzen und Arien.

13. Das Hâsaka, ein komisches Spiel in einem Akt; es treten in demselben fünf Personen auf; der Held und die Heldin des Stückes sind von hohem Range, letztere liebenswürdig, ersterer meist ein alberner Tropf.

14. Das Srigaditam, ein einaktiges Stück, theils recitirt, theils gesungen. Seinen Namen hat es von der darin auftretenden Sri, der Göttin des Glücks.

15. Das Wilasika, in einem Akt und komisch; Hauptgegenstand ist die Liebe.

16. Das Hallisa, ein Tanz- und Singspiel in einem Akt, ähnlich unseren Opernballets, in welchem ein Mann und 8 — 10 Frauen auftreten.

17. Das Bhanika, ein komisches Spiel in einem Akt, bei dem die Eifersucht Hauptgegenstand der Handlung ist.

18. Das Uttathja, den Satyrspielen der Griechen vergleichbar; der Gegenstand ist ein mythologischer, und der theils ernste theils komische Dialog mit Gesängen vermischt.

Schon diese einfache Aufzählung der verschiedenen Klassen des Rupaka und Uparupaka wird hinreichen, sich von der Mannigfaltigkeit der dramatischen Spiele bei den Hindus einen Begriff zu machen, und daß ihnen auch die Pantomimen und die Ballets nicht fremd geblieben sind, beweisen ihre Nritja's, welche pantomimische Darstellungen ohne Worte, und ihre Nritta's, welche kunstreiche Tänze ohne pantomimische Gesticulation sind. — Denkt man außerdem noch an die mannigfachen Künststücke, mit denen die nach Europa kommenden Indischen Jongleurs die Zuschauer in

Staunen zu setzen und zu amüsiren wissen, so wird Niemand bezweifeln, daß die Schaulust auch in dem Indischen Theater volle Befriedigung fand. Und nicht bloß diese. Denn die dramatischen Werke eines Kalidasa (um 56 v. Chr.) sind in künstlerischer Beziehung so vollendet schön, daß sie den Meisterwerken der besten Dramatiker aller Zeiten und Länder unbedenklich an die Seite gestellt werden können. Vornehmlich gilt dies von seiner „Sakuntala," die der berühmte Englische Gelehrte W. Jones in Indien entdeckte und 1788 ins Englische übersetzte, woraus sie G. Forster (1790) ins Deutsche übertrug. In neuerer Zeit hat der geschmackvolle Chézy in Paris nicht nur eine sehr elegante Ausgabe des Indischen Originaltextes nach der trefflichen Pariser Handschrift veranstaltet, sondern auch eine sehr verdienstliche französische Uebersetzung dieses Schauspiels geliefert. Noch treuer jedoch schließt sich dem Original die durchaus selbstständige deutsche Bearbeitung von Bernhard Hirzel (Zürich 1833) an, die ebenso sehr den gründlichen Kenner des Sanskrit und Prakrit, wie den kunstsinnigen und feinfühlenden Uebersetzer erkennen läßt.

Das Drama selbst beginnt mit einem Vorspiel, welches der auftretende Schauspiel-Director mit dem oben mitgetheilten Segensspruch eröffnet, worauf er fortfährt:

„Genug nun des langen Zögerns! (hinter die Scene blickend) Wenn die Geschäfte hinter der Bühne beendigt sind, möge meine Verehrte hierher kommen.

Schauspielerin (auftretend) Sohn meines Herrn, hier bin ich. Es befehle mein Herr, was nun zu thun ist.

Director. Schau hier, Verehrte, diese Versammlung, die so reich ist an den schönsten Eigenschaften. Vor dieser sollen wir ein neues, von Kalidasa verfertigtes Drama aufführen, mit dem Titel: „Sakuntala oder der Erkennungsring." Möge dem nun auch unsere Leistung entsprechen.

Schausp. In der Kunst, Schauspiele aufzuführen, wird wohl Niemand mit meinem Herrn sich messen.

Direct. In Wahrheit, meine Gute, ich muß dir sagen,
Die Schauspielkunst, wenn Kenner sie nicht loben,
Hat lange sich noch nicht zum Ziel erhoben,
Der Beste selbst fühlt sich von Furcht nicht frei.

Schausp. Allerdings. So möge denn mein Herr befehlen, was ich für den Augenblick hier thun soll.

Direct. Was sollte wohl, meine Liebe, in diesem Augenblick geeigneter sein, die Gunst der Zuhörer zu gewinnen, als ein Gesang?

Schausp. Nun, welche Jahreszeit soll ich aber zum Gesang mir auswählen?

Direct. Gewiß mag die eben herangerückte, Wärme schaffende Sommerzeit am schicklichsten besungen werden. Denn in diesen Tagen

Wie lieblich zu baden im See, da die Lüfte
Vom Patali-Flore die süßesten Düfte
Herwehen vom Hain!
Und neiget der Tag sich am freundlichen Abend,
So ladet dort wieder zum Schlummer, wie labend!
Der Schatten uns ein.

Schausp. (singend)

Und sieh, an den zartesten Kesara-Kelchen
Wie jetzo die Bienchen in Küssen da schwelgen!"
Und sieh, wie die Mädchen Sirischen sich pflücken,
Mit Blumengeschmeide das Ohr sich zu schmücken!

Direct. O Theure, welch ein herrlicher Gesang! Rings umher ist die Versammlung, im Geist von Entzücken hingerissen, gleich einem Gemälde. — Nun, mit welchem Stück wollten wir doch ihre Gunst zu gewinnen suchen?

Schausp. Es soll ja wohl jenes neue, bereits befohlene Drama „Sakuntala, oder der Erkennungsring" aufgeführt werden.

Direct. Verehrteste, ich bin ganz außer mir selbst. Es ist mir in der That so eben aus dem Gedächtniß entfallen. Wahrhaftig,

Es riß dein tiefergreifendes und süßes Lied mich mächtig fort,
Wie den gewaltigen Duschmanta jene flücht'ge Hindin dort.

Hiermit treten beide ab, und es beginnt der erste Akt. Der König Duschmanta erscheint mit seinem Wagenlenker, Pfeil und Bogen in der Hand, eine Hirschkuh verfolgend. Während er aber eben im Begriff ist, nach ihr zu schießen, vernimmt er von einem mit seinem Jünger auftretenden Einsiedler den Ruf: „Weh, weh, o König, tödte nicht diese Hindin der Einsiedelei!" Alsbald gehorcht er dem Brahmanen-Wort, und der Einsiedler äußert seine Freude darüber, indem er sagt:

„Das ziemt dir, der du stammst aus Purner-Geschlecht;
Dir werd' ein Sohn geschenkt, der mächtig und gerecht."

Der König überzeugt sich bald selbst, daß er in einen Hain der Andacht gerathen ist. Daher steigt er vom Wagen herab, um einen Besuch in der Einsiedelei zu machen; der Wagenlenker soll unterdeß die Pferde baden und besorgen. Inzwischen läßt sich hinter der Scene ein Gekose von Einsiedlermädchen vernehmen, das von Sakuntala und ihren beiden Freundinnen, Anusuja und Priamwada, herrührt, die in anmuthsvoller, jungfräulicher Unschuld mit einander scherzen. Der König, von Sakuntalas Reizen entzückt, ist unentschlossen, ob er aus dem Versteck, in das er sich bei dem Auftreten der Mädchen zurückgezogen, hervortreten soll

oder nicht. Da wird Sakuntala von einer Biene verfolgt. Sie ruft ihre Freundinnen zu Hülfe, und dies giebt dem Lauscher Gelegenheit, unter dem Vorwand, als gelte es hier, eine Jungfrau heiligen Geschlechts vor Unbill zu schützen, sich zu zeigen. Sein Erscheinen macht die Mädchen zuerst verlegen. Aber sie vergessen die Pflicht der Gastfreundschaft nicht, und nöthigen den Fremdling, sich niederzulassen, wobei Sakuntala leise vor sich hin spricht: „Beim Anblick dieses Jünglings regen sich Gefühle in mir, die diesem Hain der Buße widerstreben." Auf Anusujas Erkundigung erklärt der König, der sich nicht sogleich zu erkennen geben will, er sei ein Schriftkundiger, mit der Verwaltung der heiligen Rechtspflege beauftragt, und in Betreff der Sakuntala wird ihm dagegen von Anusuja mitgetheilt, sie sei eine Tochter des königlichen Weisen Kausika und der Nymphe Menaka, welche die Götter in einer Art von Eifersucht herabgesandt hätten, um den strengen Büßer in seiner Enthaltsamkeit zu stören; nachher sei sie vom Vater Kanwa auferzogen worden in der eifrigen Ausübung heiliger Pflichten, und jetzt habe dieser im Sinn, sie mit einem passenden Gatten zu vermählen. Der König ist hocherfreut über diese Nachricht; aber Sakuntala stellt sich in ihrer Verlegenheit zürnend und will fort. Priamwada jedoch meint, daß sie vorher noch zwei Bäume begießen müsse, und der König giebt, weil ihm Sakuntala von dem Begießen schon sehr ermüdet scheint, als Pfand für sie seinen Ring. Sie könnte jetzt gehen; gleichwohl verweilt sie noch, und der König erkennt daraus, daß sie ihn wieder liebt. Inzwischen erhebt sich hinter der Scene ein Lärm. Das Jagdgefolge des Königs ist in den Büßerhain gekommen, und besonders richtet ein, in den heiligen Wald eingedrungener Elephant dort große Verwirrung an. Die beiden Freundinnen der Sakuntala wollen sich schnell entfernen, aber Sakuntala stellt sich, als ob sie ein spitzer Grashalm am Fuß verwundet, und ihr Walkala-Gewand sich in dem Gesträuch verwickelt hätte, um den König noch einmal anzublicken.

Den zweiten Akt eröffnet der drollige Widuschaka mit Klagen über das viele Ungemach, das ihm die Jagdlust des Königs bereitet, und mehr noch beunruhigt es ihn, daß derselbe, nachdem er das Büßermädchen Sakuntala gesehen, gar nicht mehr an die Rückkehr in die Stadt denke. Der bald darauf erscheinende König, dem er sein Leiden klagt, verspricht ihm, von der Jagd abzulassen, und befiehlt dem herbeigerufenen Feldherrn Bhadrasena,

der, wie jagdlustig er sich auch stellt, dennoch im Herzen ganz die Meinung des Widuschaka theilt, das Jagdgefolge zu entlassen. Hierauf macht, da sie beide allein sind, der König den Widuschaka in Betreff der Sakuntala zu seinem Vertrauten, und bittet ihn, ein Mittel auszusinnen, wie er wieder in die Einsiedelei kommen könne. Während sie noch davon reden, kommen zwei Einsiedler, welche, da sie vernommen haben, daß der König in der Nähe sei, ihm ihre Huldigung beweisen und ihn bitten wollen, daß er, weil sie in der Abwesenheit des Kanwa durch Dämonen in ihren Bußübungen gestört würden, einige Nächte hindurch Beschützer der Einsiedelei sein möge. Der König nimmt dies mit Freuden an, und da bald nachher von der erlauchten Fürstin ein Bote eintrifft, der den König auffordern soll, in den Palast zurückzukehren, weil in wenigen Tagen ein großer Fasttag eintreffe, den Mutter und Sohn gemeinschaftlich feiern müßten, so soll Freund Madhawja, der Widuschaka, der von der Ehrwürdigen ja gleich einem Sohn aufgenommen und als Gespiele des Königs erzogen worden sei, in die Stadt, während er selbst zum Schutz des Büßerhains zurückbleiben will.

Im dritten Akt äußert zunächst der auftretende Opferknabe seine Verwunderung über die Macht des Königs Duschmanta; denn seitdem er sich gezeigt, seien die Andachtsübungen wieder sicher geworden. Zugleich aber spricht er auch seine Betrübniß aus, daß Sakuntala sich so unwohl fühle. — Bald nachher tritt der König auf, der seinen kummervollen Liebesgedanken freien Lauf läßt, und die Gelegenheit benutzt, die Unterhaltung der mit ihren Freundinnen auftretenden Sakuntala zu belauschen. Diese läßt ihm auch keinen Zweifel, daß Sakuntala ihn wieder liebt. Sie gesteht ihren Freundinnen die Empfindungen ihres Herzens, und der König säumt nicht, nachdem er davon Kunde erhalten, sich zu zeigen. Sakuntala ist bei seinem Anblick ganz verwirrt, und in noch größere Verlegenheit setzt es sie, daß die Freundinnen sie mit ihm allein lassen. Sie will sich entfernen; aber das Lotus-Armband, das ihr entfallen ist und das der König aufgehoben hat, nöthigt sie, zurückzukehren, um es von ihm wieder zu erhalten. Er aber will es nur unter der Bedingung ausliefern, daß er es wieder an seinen Ort befestigen darf. Sie gestattet es, drückt ihm leise die Hand und sagt dabei: „Es eile der Sohn meines Herrn,“ worauf er freudig zu sich selbst spricht: „Jetzt bin ich voller Hoffnung; diesen Namen giebt man nur einem Gemahl.“

Inzwischen ist es Abend geworden und Gautami, eine bejahrte Einsiedlerin, kommt, um Sakuntala mit heiligem Wasser zu besprengen und mit ihr in die Hütte zur Ruhe zu gehen.

Im vierten Akt theilt zunächst Anusuja, die mit Priamwada für eine Opferhandlung Blumen pflückt, ihrer Freundin die Besorgniß mit, ob sich auch der durch das Band der Gandharwer mit Sakuntala vermählte König, nachdem er in seinen Palast zurückgekehrt ist, seiner Vermählten weiterhin erinnern werde, und während sie noch darüber sprechen, hören sie eine Stimme: „Wie, du verachtest mich, den Gast?

An den du denkst, allein auf ihn gelenkt den Sinn,
Nicht achtend mein, der ich der Büße Fülle bin,
Der soll sich deiner nicht erinnern, wie sich nach
Nicht seines Worts erinnert, wer im Rausch es sprach."

Priamwada erräth bald, daß dies der zornige Fluch des heiligen Büßers Durwasas ist, dem Sakuntala in ihren Liebesgedanken die schuldige Verehrung zu beweisen versäumt hat. Anusuja eilt ihm nach, um ihn zu besänftigen, und er läßt sich wenigstens dahin bewegen, daß er erklärt: „Mein Wort kann sich nicht ändern; wohl aber wird der Fluch sich von ihr wenden beim Anblick eines Erkennungsschmuckes." Beide Freundinnen trösten sich mit dem vom König gegebenen Ring, und da der inzwischen zurückgekehrte Vater Kanwa, beim Opfer vom Himmel her die Botschaft vernommen, daß seine Pflegetochter Sakuntala von dem König Duschmanta ein Pfand der Liebe und künftigen Weltherrschaft unter ihrem Herzen trage, so wird schnell Alles zu ihrer Reise nach der Residenz vorbereitet.

Im fünften Akt erscheint Sakuntala, von Gautami und den beiden Jüngern Kanwa's begleitet, an dem Hofe des Königs. Dieser aber kann sich auf sie nicht mehr besinnen, und da sie den Ring als Erkennungszeichen vorzeigen will, findet es sich, daß er verloren gegangen. Der König hält nunmehr Alles für bloßen Betrug, und den Begleitern der unglücklichen Sakuntala bleibt nichts übrig, als sich wieder zu entfernen.

Im sechsten Akt tritt zunächst ein Polizei-Aufseher mit zwei Wachen auf, die einen armen Fischer gebunden führen, weil sie bei ihm einen kostbaren Ring mit dem Namenszeichen des Königs gefunden haben, und es nicht glauben wollen, daß derselbe in dem Bauch eines gefangenen Fisches gesteckt, sondern ihn für gestohlen halten. Der Ring wird dem König vorgezeigt, und dieser, hocher-

freut darüber, befiehlt, daß der Fischer nicht nur augenblicklich seiner Banden entledigt, sondern auch mit einer, dem Werth des Ringes entsprechenden, großen Geldsumme beschenkt werde. — Bald darauf erscheint die Nymphe Misrakesi, eine Freundin der Menaka, der Mutter Sakuntala's, auf einem Luftwagen, von dem sie herniedersteigt, um es mit anzuhören, wie der Kämmerer zwei Mädchen, die der Feier des Frühlingsfestes wegen Amra-Knospen pflücken wollen, daran erinnert, daß der König das Fest selbst untersagt habe, weil er, seitdem er jenen Ring erblickt, sich die bittersten Vorwürfe mache, daß er die Sakuntala schuldloser Weise verstoßen. Nachher tritt der König mit dem Widuschaka auf, und jedes seiner Worte, welche Misrakesi ungesehen mit anhört, läßt den tiefen Schmerz erkennen, mit dem der König es betrauert, an Sakuntala so gehandelt zu haben. Bald darauf entschwebt die Nymphe durch die Lüfte. Dagegen erhebt sich hinter der Scene ein Lärm, und voller Verwirrung meldet der Kämmerer dem König, ein Geist sei in den Palast eingedrungen und habe den Widuschaka entführt. Unmittelbar darauf erscheint jedoch dieser mit dem Wagenlenker des Gottes Indra, Matali, der den König auffordert, den Götterwagen zu besteigen, um das feindselige Danawer-Geschlecht zu bekämpfen, welchen Auftrag der König bereitwillig übernimmt.

Im siebenten Akt kommt der König mit Matali durch die Luft auf einem Wagen gefahren. Die Danawer sind besiegt und dem König ist in Indra's Himmel große Ehre erwiesen worden Auf seiner Rückkehr zur Erde schaut er nun vom Wagen herab die verschiedenen berühmten Orte, unter andern die Stätte des frommen Maritscha,

Wo der Büßer, den Blick gerichtet nach der Sonn',
Nicht wankend steht, Säulen gleich,
In Termiten da halb versunken mit dem Leib,
Sein Priesterband Schlangenhaut;
Von lang wuchernden Kräutern, welche ihm als Schnur
Den Hals umziehn, nicht gequält,
Dort den struppigen Haarbusch schulterwärts hinab,
Voll Nester mit Vögelbrut.

Während der König noch staunend und ehrfurchtsvoll den frommen Büßer betrachtet, kommt ein kleiner Knabe gesprungen, der lachend einen kleinen Löwen mit sich schleppt, der ihm die Zähne weisen soll. Dem König gefällt sein unbändiges Wesen über die

Maßen, und die Einsiedlerinnen, die das Kind begleiten, wundern sich über die große Aehnlichkeit desselben mit dem König. Um den kleinen Löwen zu befreien, bringt die eine Einsiedlerin dem Knaben einen Pfau von Thon als Spielzeug, und das Wort Sacuntalavanjam (zusammengesetzt aus sacunta, Vogel, und lavanjam, Schönheit), womit sie auf die Schönheit ihres Pfaues aufmerksam machen will, erinnert den Knaben an seine Mutter Sakuntala, und er frägt: „Wo ist denn meine liebe Mutter?" Der König wird immer aufmerksamer. Da entfällt dem Kind das von Maritscha ihm gegebene Amulet. Der König hebt es auf, und die beiden Einsiedlerinnen erstaunen noch mehr. Denn das Amulet hat die verborgene Eigenschaft, daß nur Vater, Mutter oder das Kind es berühren dürfen; will ein Anderer es anfassen, so wird es zur Schlange und sticht. Bald darauf erscheint Sakuntala, und nunmehr erkennt der König hocherfreut seine fromme Gemahlin. Es klärt sich auf, daß nur Durwasas Fluch an der Verstoßung Schuld war, und das glückliche Ehepaar empfängt von dem heiligen Maritscha die besten Segenswünsche, und auf seine an den König gerichtete Frage: „Sohn, welche Gunst kann ich dir ferner noch erzeigen," antwortet dieser: „Welche höhere Gnade vermagst du, Hochheiliger, zu ertheilen, als diese:

„Es sei der Herrschende nur bedacht auf Völkerglück!
Die Göttin Wissenschaft von den Weisen hochgeehrt!
Und mich bewahre vor dem zweiten Erdenloos *)
Der bläulich-rothe, ew'ge Gott" **),

womit das Drama schließt.

---

*) Der Sinn dieses Wunsches ist: Möchte ich doch schon hienieden so fromm und rein werden, daß ein zweites Erdenleben zur Fortsetzung meiner Seelenreinigung nicht mehr nöthig ist! Denn nach der Vorstellung der Inder kommt der Verstorbene bald nach dem Tode zu Jama, dem Fürsten der Unterwelt und Richter über die Todten. Sind diese nun fromm und rein, so kommen sie in den Swarga, wo rein geistige, erhabene Götterfreuden ihrer warten. Lasterhafte dagegen erwartet eine ihren Lastern entsprechende Strafe. Diejenigen aber, welche zwischen Gut und Böse mehr oder weniger in der Mitte stehen, müssen ihrer Seelenläuterung wegen wiederum auf der Erde geboren werden.

**) Hiermit ist Siwa gemeint, der mit glühend rothen Augen und blauem Halse dargestellt wurde, weil er einst auf Geheiß des Brahma ein fürchterliches Gift verschlang, das die Welt zu vernichten drohte.

Ziemlich ähnlich ist das, gleichfalls von B. Hirzel mit Geschmack und musterhafter Treue ins Deutsche übersetzte Melodrama „Urwasi und der Held“ (Wikramorwasi), das der Tradition zufolge auch von Kalidasa, dem Dichter der Sakuntala, herrühren soll, obgleich Hirzel mit Recht einen späteren Ursprung vermuthet, da das Stück nicht nur unverkennbare Spuren einer Nachahmung und Ausbeutung der Sakuntala an sich trage, sondern durch mancherlei Züge, vornehmlich durch die Zeichnung des Widuschaka auf die spätere Zeit eines gesunkenen Geschmackes hindeute, indem derselbe hier immer als fader Possenreißer und gemeiner Schlemmer erscheint, während er in der Sakuntala oft einen tiefen Ernst in das Gewand des heiteren Scherzes kleidet.

Die dem Drama zum Grunde liegende Fabel ist folgende. Der Weise Narajana hatte sich durch seine außerordentlichen Bußübungen bereits eine so große Macht erworben, daß der Gott Indra um sein Reich besorgt wurde. Er sendet also, um den frommen Büßer in seinen Andachtsübungen irre zu machen, die reizendsten von seinen Nymphen zu ihm herab. Aber vergebens. Narajana läßt sich nicht verlocken, und um von seiner bereits erlangten Macht einen Beweis zu geben, legt er einen Blumenstengel an seine Lenden, aus dem alsbald Urwasi entspringt, ein Mädchen, schöner und reizender, als alle jene Versucherinnen, die mit ihrer Freundin Tschitralekha unter den Apsaras (Nymphen) aufwächst, nachher aber von einem bösen Nachtgeist geraubt wird. Das Stück beginnt nun mit dem Klagegeschrei der Nymphen über diesen Raub, und der König Pururawas, der auf seinem Wagen durch die Luft fahrend das Wehklagen vernimmt, verspricht den Mädchen schleunige Hülfe. Bald darauf kommt er auch wirklich mit den beiden geraubten Jungfrauen zurück, und Urwasi's Schönheit macht auf ihn einen mächtigen Eindruck. Nicht minder fühlt sich Urwasi, nachdem sie die Augen aufgeschlagen, von Liebe zu ihrem Retter ergriffen. Ehe jedoch beide ein paar Worte mit einander wechseln können, wird sie durch den Götterboten zum Gott Indra abgeholt, der ihr besonderer Gönner und sehr um sie besorgt ist.

Im zweiten Akt, der am Hofe des Königs spielt, tritt zuerst der Widuschaka auf, zu dem die Dienerin der Königin Ausinar kommt, die sich beklagt, daß der König seit einiger Zeit gegen seine Gemahlin auffallend kalt sei, eigentlich aber nur, unter dem Vorwande, sich Raths zu erholen, dem Rathgeber und Vertrauten

des Königs das Liebesgeheimniß abzuschwatzen sucht, welches dieser unvorsichtig genug dem Widuschaka anvertraut hat. Bald darauf kommt der König, ganz liebekrank und immer nur an Urwasi denkend. Diese erscheint denn auch, von eigener Sehnsucht getrieben, zuerst unsichtbar dem König, und läßt, um ihn zu trösten, einige von ihr auf ein Blatt geschriebene Verse fallen. Der König hebt sie auf, liest sie und erfährt von Tschitralekha, die sich zuerst sichtbar macht, daß er wieder geliebt werde. Bald darauf fordert Tschitralekha ihre Freundin auf, sich gleichfalls zu zeigen. Sie thut es; aber wiederum holt ein Götterbote sie ab, und statt ihrer zeigt sich die Gemahlin Ausinari, die das Blatt mit dem Liebesgeständniß gelesen hat, und in ihrer Eifersucht höchst erzürnt ist.

Im dritten Akt erfahren wir, daß Urwasi in Indras Himmel sehr zerstreut ist, und ihrem Lehrer vielen Verdruß macht, der ihr darum flucht. Der Gott Indra aber lächelt, und erlaubt der reizenden Urwasi so lange zum König zu gehen und seine Gemahlin zu sein, bis sie ihm einen Sohn geboren haben würde. Dann aber müsse sie zurückkehren. Sie schwebt zur Erde herab, und findet den König, wie er eben auf der Zinne seines Palastes im Mondschein einem Opfer beiwohnt, durch das die arme Ausinari sich mit ihm versöhnen will, und daß sie es mit dieser Versöhnung ernstlich meint, beweist sie durch ihre Erklärung, wie sie nicht daran denke, der Verbindung des Königs im Wege zu stehen. Dieser wünscht nun nichts sehnlicher, als seine Geliebte nahe zu haben, und sie, die ihn unsichtbar beobachtet hat, erfüllt ihm seinen Wunsch, indem sie sich sichtbar macht.

Aber wie glücklich auch beide in der ersten Zeit sind, so wenig bleiben sie weiterhin von der harten Prüfung des Schicksals verschont. Urwasi betritt einen Keuschheitshain, in dem einst ein heiliger Einsiedler lebte, der so keusch war, daß jedes Frauenzimmer, das den Hain betrat, in eine Schlingpflanze verwandelt wurde. Auch Urwasi trifft dieses Schicksal, und der König durchirrt im wahnsinnigen Liebesschmerze alle Berge und Thäler, um die ihm geraubte Geliebte zu entdecken. Er frägt die Vögel des Himmels und die Thiere des Waldes. Aber ohne Erfolg. Endlich findet er in einer Felsenkluft den Zauberstein, der die Kraft der Wiedervereinigung besitzt. Mit diesem entdeckt er die Schlingpflanze, und Urwasi wird entzaubert. Aber das Glück des Königs wird immer noch durch den Kummer gestört, daß er kinderlos sei. Da entführt ihm einst ein Vogel, während er im Garten badet, den

Zauberstein; bald jedoch stürzt jener, von einem Pfeil durchbohrt, aus dem Himmel herab, und auf dem Pfeil findet man die Worte:

Ajus, erzeugt vom Sohn Ila's
Mit Urwaſi, der Bogenheld,
Iſt Beſitzer des Pfeils, welcher
Tod bringt Jedem, der Ajus Feind.

Alles ſtaunt. Da wird Ajus ſelbſt gebracht, ein ſchöner Knabe, Urwaſis und des Königs Sohn, der bei einer Büßerin auferzogen worden iſt, und den ſeine Mutter aus Liebe ſo lange verheimlicht hat, um nicht den Gemahl verlaſſen und in Indras Himmel zurückkehren zu müſſen. Doch beruhigt der wiederum erſcheinende Götterbote die trauernde Urwaſi, indem er in Indras Namen erklärt, daß ſie fortan für immer bei ihrem Gemahl bleiben dürfe.

Höchſt eigenthümlich, und wenn auch an äſthetiſcher Schönheit der „Sakuntala" und „Urwaſi" nachſtehend, ſo doch in jeder anderen Beziehung von nicht geringerem Intereſſe iſt das Drama „Prabodha-Tſchandrodaja" (die Geburt des Begriffes), das von dem deutſchen Ueberſetzer Dr. G—r. (Königsberg 1842) in das XII. Jahrhundert unſerer Zeitrechnung geſetzt wird, und deſſen Tendenz dahin geht, auf die uralte Frage: Wie ſind die philoſophiſchen Forſchungen der ſpeculativen Vernunft mit dem poſitiven Offenbarungsglauben in Einklang zu bringen? Antwort zu geben.

Im erſten Akt tritt daher zunächſt Kama, der Liebesgott, mit der allegoriſch dargeſtellten Wolluſt auf, und theilt ihr mit, der König Verſtand ſei mit dem König Irrthum im Krieg. Aus der Vereinigung des höchſten, abſoluten Gottes mit der Maja, oder Täuſchung, ſei nämlich das Vorſtellungsvermögen hervorgegangen; dieſes habe ſodann die Dreiwelt erſchaffen, und mit der Thätigkeit den Irrthum, mit der Ruhe den Verſtand erzeugt. Das Geſchlecht des Verſtandes ſei nun bemüht, den Vater ebenſo wohl, wie den Irrthum ſammt ſeinem Geſchlecht zu vertilgen, und zwar um ſo mehr, da, nach einer alten Sage, in der Familie des Verſtandes ſelbſt, einſt ein weiblicher Dämon, die Wiſſenſchaft, geboren werden ſoll, die Vater, Mutter, Brüder und das ganze Geſchlecht verſchlingen werde. Sie ſoll aber gleichzeitig mit ihrem Bruder Begriff von dem Verſtand und ſeiner Gemahlin, der Meinung, geboren werden. — In der folgenden Scene tritt der König Verſtand mit ſeiner Gemahlin auf, und erzählt ihr, der Herr der Welt ſei vom Stolz und anderen Frevlern,

den Verbündeten des Egoismus, gefesselt worden, und diese Uebelthat sei nur dadurch möglich gewesen, daß der Erstere sich durch ein Weib, die Maja, habe berücken lassen, welche ihm Dinge vorspiegele, die gar nicht existiren. Sie bereitete ihm nämlich einen Schlummer, in dem er vielgestaltige Träume erblickte, so daß sich sein Begriff endlich in dem langen Schlaf auflöste. Und aus diesem kann er nur dadurch befreit werden, daß sich der Verstand mit der Offenbarung verbindet, und den Begriff erzeugt. Zu diesem erhabenen Werke giebt auch die Meinung, die Gemahlin des Königs Verstand, gern ihre Zustimmung.

Im zweiten Akt tritt zuvörderst die Scheinheiligkeit, und zwar, was für die spätere Zeit charakteristisch genug ist, als Brahmanin gekleidet auf, und erzählt, daß sie vom Irrthum den Auftrag erhalten habe, die Andacht der frommen Leute zu verhindern, und sie überhaupt der wahren Frömmigkeit abwendig zu machen. Bald jedoch entfernt sie sich, da sie den Egoismus kommen sieht, der in einem Monologe die Anhänger der verschiedenen Secten theils als Heuchler, theils als Thoren darstellt. Er erblickt hierauf die Einsiedelei der Scheinheiligkeit, und will sich ihr nähern. Aber ein Schüler hält ihn zurück und bedeutet ihn, daß man einen solchen Ort nur nach gehöriger Reinigung betreten dürfe. Der Egoismus fühlt sich dadurch verletzt, und es dauert nicht lange, so ist er mit der Scheinheiligkeit in einen Streit verwickelt, wer von beiden sich größerer Reinheit und Heiligkeit rühmen dürfe. Die Scheinheiligkeit sagt: „Als ich einst in den Palast des Brahma trat, so standen die Heiligen von ihren Sitzen auf, und Brahma hob mich unter Betheuerungen seiner Liebe auf seinen Schoß, den er vorher mit Kuhwasser gereinigt hatte.“ Darauf entgegnet der Egoismus: „Was prahlst Du doch? Weißt Du, wer Indra, wer Brahma ist? Kennst Du die Herkunft der weisen Heiligen? Erfahre dagegen die Kraft meiner Buße. Vor ihr stürzen wohl hundert Indras, hundert Brahma's und hundert Heilige.“ — An diesen Aeußerungen erkennt die Scheinheiligkeit den Egoismus sofort als ihren Großvater, begrüßt ihn als solchen und theilt ihm mit, daß der Irrthum von Indra's Himmel komme, um den Verstand von Benares, wo der höchste, absolute Gott wohne, abzuhalten. — In der folgenden Scene tritt der König Irrthum (d. h. der materialistische Atheismus, der nur glaubt, was sich mit den Sinnen wahrnehmen läßt, und daher der Gegner des Vedanta und des Offenbarungsglaubens ist) in einem Monolog auf, in welchem er

sagt: „O die Dummköpfe sind ganz zügellos. Sie sagen, die Seele sei verschieden vom Körper, und es warte ihrer in der anderen Welt eine Vergeltung. Dies ungelehrte Volk betrügt die Welt, indem es Dinge aufstellt, die nur in seinem Gehirn vorhanden sind. Denn sie lehren die Existenz von Dingen, die nicht sind, und zahlreich und geschwätzig machen sie durch ihr thörichtes Gerede als Theisten die Atheisten lächerlich, welche die Wahrheit lehren. Ei, seht doch! Wenn bei den Offenbarungsgläubigen die Wahrheit ist, wer sah denn je vom Körper getrennt die Seele, die nur eine von seinen Veränderungen geformte Masse ist? — Nur die (materialistische) Lehre des Tscharwaka ist wahr: Was man sehen kann, ist Mittel der Erkenntniß. Wahrheit hat nur Erde, Wasser, Feuer, Luft. Wesentlich sind dem Menschen der Zweck, Begriff und die Liebe. Die Elemente sind gleichfalls denkende Wesen. Ein Jenseits giebt es nicht. Der Tod ist das Ende.“ — Bald nachher tritt Tscharwaka mit seinem Schüler auf, dem er auseinandersetzt, daß die Veda's nur dummes Geschwätz enthalten; denn die Freuden dieser Welt, Essen, Trinken und schöne Weiber seien das Höchste. — Der König Irrthum tritt hierbei näher, und freut sich über solche Lehren, von denen Tscharwaka sagt, daß sie die jetzt herrschenden seien. Indeß drohe ihnen immer noch die Gefahr, daß die Wissenschaft und der Begriff sich geltend machen könnten, da die durch ihre Frömmigkeit sehr mächtige Wischnuverehrung*) immer noch lebe. Daher giebt der König Irrthum seinen Dienern, Liebe, Zorn, Geiz und Stolz den Befehl, sie zu vernichten. Hierauf naht ein Bote mit einem Briefe, in welchem Stolz und Hochmuth, die sich bei dem Tempel Puruschottama des Wischnu aufhalten, dem Irrthum melden, es seien Ruhe und deren Mutter, Religion, Gesandte des Verstandes geworden, und eifrig bemüht, die Offenbarung dahin zu bewegen, daß sie sich mit dem Verstand vermähle. Auch das Recht scheine sich den Einflüsterungen der Leidenschaftslosigkeit hinzugeben; denn es trenne sich zuweilen von Kama. Der König Irrthum aber meint: „O, die

*) Schon in dem großen National-Epos „Mahabharata“ ist Wischnu oder Krischna, das erhaltende Princip, an die Stelle des geschlechtslosen Brahma getreten, und die Wischnuiten mit ihrem milden und freundlichen Cultus sind demnach, den Siwaiten gegenüber mit ihrem wilden, unmenschlichen und selbst Menschenopfer heischenden Siwacultus, als die Nachkommenschaft der alten Brahma-Verehrer anzusehen.

Narren! Warum fürchten sie sich vor der Ruhe? Woher soll sie denn kommen? Brahma wurde schon von Freude erregt, als er die Welt erschuf. Siwa, der das Opfer des Dakscha störte, war, obwohl ein Gott, dennoch entzückt bei der Umarmung der Gauri. Wischnu, der Daitjafeind, zeigt auf seiner Brust die Spuren von den Küssen der Lakschmi. Wie sollte da bei anderen Wesen von Ruhe die Rede sein?" Indeß trägt er doch dem Boten auf, dem Kama zu sagen, daß er das Recht festgebunden und in Gewahrsam halten solle. — In der folgenden Scene treten Geiz, Zorn, Habsucht und Zerstörungssucht auf, und beschließen die Vernichtung der Ruhe, und der König befiehlt ihnen, sie in seine Gewalt zu bringen. Doch sinnt er bald darauf lieber einen anderen Plan aus. Die Ruhe ist die Tochter der Religion; diese letztere aber ist nicht selbstständig, sondern mit der Offenbarung innig verbunden. Der König will also beide trennen, weil er hofft, daß alsdann die Ruhe vor Gram sterben werde. Zu diesem Unternehmen scheint ihm besonders die Ketzerei passend, und daher läßt er diese durch die Verführung rufen. Die Ketzerei erscheint, berichtet, daß die ganze Welt ihr geneigt sei; der König Irrthum begrüßt sie als seine Geliebte, und erzählt ihr, wie das elende Weib, die Religion, nunmehr eine Kupplerin geworden sei, indem sie eine Ehe zwischen dem Verstand und der Offenbarung stiften wolle. Er trägt ihr also auf, die Religion herbeizuschaffen, und die Ketzerei erwiedert darauf: „Wenn es sich nur darum handelt, o König, dann magst Du unbesorgt sein. Die Religion wird Deinem Befehl augenblicklich gehorchen. Denn wenn ich ihr sage, daß Gerechtigkeit, Glückseligkeit, die Veda's, Bußübungen, die Lehren der heiligen Bücher und die Wissenschaft von den Belohnungen im Jenseits nur Thorheiten sind, so wird sie sich gewiß von der Autorität der Veda's und der Offenbarung lossagen, und ist sie nur erst zu der Ueberzeugung gekommen, daß es ein Irrthum ist, die Seligkeit in dem Entbehren der irdischen Freuden zu finden, so wird sie durch meine Vermittelung sehr bald gegen die Offenbarung gleichgültig werden."

Im dritten Akt tritt nun zuerst die Ruhe mit der Mitleidigkeit auf. Die erstere klagt, daß sie ihre Mutter, die Religion, verloren, und an den heiligen Stätten bisher vergebens gesucht habe. Beide beschließen darauf, in die Häuser der Ketzer zu gehen, um sie dort aufzusuchen. Während sie noch im Gespräch

sind, erscheint ein Digambara,*) der sogleich mit dem ersten Grundsatz seiner Religion auftritt, daß die Seele in dem Körper, wie eine Lampe im Hause, zu betrachten sei. Das Wesen derselben aber könne nur durch die Verehrung der vier und zwanzig Heiligen, (welche diese Secte zählt), erkannt werden. Zu seinem Beistande ruft er daher die Religion herbei, die in einem, dem seinigen gleichen Kostüm erscheint. Bei diesem Anblick fällt die Ruhe in Ohnmacht. Sie erholt sich aber wieder, da die Mitleidigkeit ihr sagt, auch die Ketzer hätten eine Religion, nur sei diese eine Tochter der Sünde, wie ihre Religion eine Tochter der Wahrheit. Beide begeben sich nun zu den Buddhisten, um die wahre Religion dort zu suchen. Sie erblicken einen Buddhistenbettler mit einem Buch in der Hand, der die Lehre des Buddha*) preist und seine Re-

---

*) Die Digambara's gehören zu der Gaina-Secte, welche sich ursprünglich zum Buddhismus bekannt zu haben scheint, späterhin aber wieder von ihm trennte, und in die beiden Hauptklassen der Digambara's (in Luft Gekleidete, d. h. Nackte; späterhin jedoch nahmen sie farbige Kleider an, die nur während der Mahlzeit abgelegt wurden), und Swetambara's (Weißgekleidete) theilte.

*) Buddha, oder vielmehr Sakja-Muni, ein strenger Büßer, welcher der Welt entsagte und lange Zeit in der Wüste lebte, bis er mit seiner neuen Religion, dem aus dem Brahmaismus hervorgegangenen Buddhismus, hervortrat, soll im VI. Jahrh. v. Chr. gelebt haben, und die ungeheure Verbreitung seiner Religion, namentlich bei den Hinter-Asiatischen Völkern — denn es giebt gegen 300 Millionen Buddhisten — scheint besonders auf der reinen Moral zu beruhen, die das Princip der Liebe zu allen lebenden Wesen an die Spitze stellt. Die Hauptsätze des Buddhismus sind folgende:

1. Das Nichts ist (nach Sakja-Muni) die höchste Potenz. Aus dem Nichts ist Alles hervorgegangen; in das Nichts kehrt Alles zurück. Das Leere allein ist wirklich und ewig. Die Welt ist nichts Bleibendes; entstanden aus der Combination von Myriaden Atomen, verwandelt sie sich unaufhörlich.

2. Der Mensch ist die letzte und vollkommenste Combination der Atome, und Buddha ist nur ein anderer Name für die Menschheit. Jeder ohne Unterschied kann Buddha werden, d. h. die Stufe erreichen, auf der er fähig ist, die höchste Seligkeit zu erlangen oder von dem Nichts absorbirt zu werden. Denn das ganze Dasein ist nur Arbeit und Qual, und vollkommene Seligkeit gewährt nur das Nichtsein.

3. Für den Buddhisten hat demnach, da Alles doch nur ein Traum ist, die Welt allen Reiz verloren, und ohne Klagen und Murren wünscht er sich mit ruhiger Gelassenheit das ewige Nichts herbei.

Inzwischen ist es Abend geworden und Gautami, eine bejahrte Einsiedlerin, kommt, um Sakuntala mit heiligem Wasser zu besprengen und mit ihr in die Hütte zur Ruhe zu gehen.

Im vierten Akt theilt zunächst Anusuja, die mit Priamwada für eine Opferhandlung Blumen pflückt, ihrer Freundin die Besorgniß mit, ob sich auch der durch das Band der Gandharwer mit Sakuntala vermählte König, nachdem er in seinen Palast zurückgekehrt ist, seiner Vermählten weiterhin erinnern werde, und während sie noch darüber sprechen, hören sie eine Stimme: „Wie, du verachtest mich, den Gast?

An den du denkst, allein auf ihn gelenkt den Sinn,
Nicht achtend mein, der ich der Büße Fülle bin,
Der soll sich deiner nicht erinnern, wie sich nach
Nicht seines Worts erinnert, wer im Rausch es sprach."

Priamwada erräth bald, daß dies der zornige Fluch des heiligen Büßers Durwasas ist, dem Sakuntala in ihren Liebesgedanken die schuldige Verehrung zu beweisen versäumt hat. Anusuja eilt ihm nach, um ihn zu besänftigen, und er läßt sich wenigstens dahin bewegen, daß er erklärt: „Mein Wort kann sich nicht ändern; wohl aber wird der Fluch sich von ihr wenden beim Anblick eines Erkennungsschmuckes." Beide Freundinnen trösten sich mit dem vom König gegebenen Ring, und da der inzwischen zurückgekehrte Vater Kanwa, beim Opfer vom Himmel her die Botschaft vernommen, daß seine Pflegetochter Sakuntala von dem König Duschmanta ein Pfand der Liebe und künftigen Weltherrschaft unter ihrem Herzen trage, so wird schnell Alles zu ihrer Reise nach der Residenz vorbereitet.

Im fünften Akt erscheint Sakuntala, von Gautami und den beiden Jüngern Kanwa's begleitet, an dem Hofe des Königs. Dieser aber kann sich auf sie nicht mehr besinnen, und da sie den Ring als Erkennungszeichen vorzeigen will, findet es sich, daß er verloren gegangen. Der König hält nunmehr Alles für bloßen Betrug, und den Begleitern der unglücklichen Sakuntala bleibt nichts übrig, als sich wieder zu entfernen.

Im sechsten Akt tritt zunächst ein Polizei-Aufseher mit zwei Wachen auf, die einen armen Fischer gebunden führen, weil sie bei ihm einen kostbaren Ring mit dem Namenszeichen des Königs gefunden haben, und es nicht glauben wollen, daß derselbe in dem Bauch eines gefangenen Fisches gesteckt, sondern ihn für gestohlen halten. Der Ring wird dem König vorgezeigt, und dieser, hocher-

freut darüber, befiehlt, daß der Fischer nicht nur augenblicklich seiner Banden entledigt, sondern auch mit einer, dem Werth des Ringes entsprechenden, großen Geldsumme beschenkt werde. — Bald darauf erscheint die Nymphe Misrakesi, eine Freundin der Menaka, der Mutter Sakuntala's, auf einem Luftwagen, von dem sie herniedersteigt, um es mit anzuhören, wie der Kämmerer zwei Mädchen, die der Feier des Frühlingsfestes wegen Amra-Knospen pflücken wollen, daran erinnert, daß der König das Fest selbst untersagt habe, weil er, seitdem er jenen Ring erblickt, sich die bittersten Vorwürfe mache, daß er die Sakuntala schuldloser Weise verstoßen. Nachher tritt der König mit dem Widuschaka auf, und jedes seiner Worte, welche Misrakesi ungesehen mit anhört, läßt den tiefen Schmerz erkennen, mit dem der König es betrauert, an Sakuntala so gehandelt zu haben. Bald darauf entschwebt die Nymphe durch die Lüfte. Dagegen erhebt sich hinter der Scene ein Lärm, und voller Verwirrung meldet der Kämmerer dem König, ein Geist sei in den Palast eingedrungen und habe den Widuschaka entführt. Unmittelbar darauf erscheint jedoch dieser mit dem Wagenlenker des Gottes Indra, Matali, der den König auffordert, den Götterwagen zu besteigen, um das feindselige Danawer-Geschlecht zu bekämpfen, welchen Auftrag der König bereitwillig übernimmt.

Im siebenten Akt kommt der König mit Matali durch die Luft auf einem Wagen gefahren. Die Danawer sind besiegt und dem König ist in Indra's Himmel große Ehre erwiesen worden Auf seiner Rückkehr zur Erde schaut er nun vom Wagen herab die verschiedenen berühmten Orte, unter andern die Stätte des frommen Maritscha,

Wo der Büßer, den Blick gerichtet nach der Sonn',
  Nicht wankend steht, Säulen gleich,
In Termiten da halb versunken mit dem Leib,
  Sein Priesterband Schlangenhaut;
Von lang wuchernden Kräutern, welche ihm als Schnur
  Den Hals umziehn, nicht gequält,
Dort den struppigen Haarbusch schulterwärts hinab,
  Voll Nester mit Vögelbrut.

Während der König noch staunend und ehrfurchtsvoll den frommen Büßer betrachtet, kommt ein kleiner Knabe gesprungen, der lachend einen kleinen Löwen mit sich schleppt, der ihm die Zähne weisen soll. Dem König gefällt sein unbändiges Wesen über die

Kapal. Du Gottloser nennst den Höchsten einen Blendwerkmacher? Solche Bosheit darf nicht geduldet werden.

Mit diesen Worten will der Kapalika dem Kschapanaka ans Leben, der sich zu dem Buddhisten flüchtet, und dieser besänftigt wieder den Kapalika, der nun seine Religion zum Beistand ruft. Diese erscheint, und durch ihre reizende Gestalt entzückt sie, indem sie auf Kapalikas Bitte den Buddhisten umarmt, diesen strengen Anhänger so sehr, daß er trunken von Seligkeit ausruft:

„O wie reizend ist dieses Weib! Viele Wittwen mit üppigem Busen habe ich voll Liebesglut in meine Arme gedrückt. Doch hundertmal fluche ich jetzt den Buddhas, da ich in den Umarmungen dieser Frau die wirkliche Seligkeit empfinde. Ja, solch ein Lebenswandel ist heilig. Du Anhänger des Siwa verdienst alle Hochachtung. Deine Gebote sind verehrungswürdig. Ja, du Herrlicher! Für immer entsage ich den Lehren des Buddha, um den Befehlen des höchsten Gottes Siwa zu folgen. Ich bin dein Schüler. Weihe mich zu Siwa's Dienst.

Ebenso wenig vermag der Kschapanaka den Reizen der schönen Frau zu widerstehen. Auch er ist bereit, zum Siwaismus überzugehen und die Weihe zu empfangen, die der Kapalika dadurch vollzieht, daß er eine mit Wein gefüllte Schale, nachdem er selbst davon getrunken, Beiden reicht, indem er spricht:

„Trinkt diesen reinen Nektartrank; er ist die Arzenei des Lebens. Siwa gab ihn, daß er löse die Bande des Irdischen.“

Kschap. Aber nach den Lehren des Gina darf man nicht Wein trinken.

Buddhist. Wie darf ich Wein trinken, den der Kapalika übrig gelassen hat?

Kapal. Was zauderst du, Religion? Nicht mit einem Male vernichtet man die Dummheit dieser Beiden. Sie denken, der Wein sei unrein, weil mein Mund ihn berührte. Gieb du ihn daher, nachdem du ihn durch den Honig deines Mundes gereinigt hast. Denn auch die Wallfahrer sagen, der Mund des Weibes sei immer rein.

Relig. Wie du befiehlst. (Sie thut es.)

Buddh. Ich Glücklicher! (Er trinkt.) O wie köstlich ist der Wein! Oft trank ich ihn mit Dirnen, wenn sie ihn übrig gelassen hatten, und er lieblich, wie eine aufgeblühte Blume roch. Doch solchen Wein, wie er duftet nach dem Munde dieser Frau, erinnere ich mich nie genossen zu haben. Sind doch die Götter selbst lüstern nach solchem Göttertrank.

Kschap. Buddhist, trinke nicht Alles aus! Laß auch mich von dem Wein kosten! (Der Buddhist giebt ihm die Schale.) O wie lieblich ist der Wein! wie herrlich sein Geschmack, sein Geruch, sein Duft! Zu lange, wahrlich, habe ich den Geboten des Gina Folge geleistet. Jetzt aber bin ich durch

diesen Trank enttäuscht. He, Brüderchen! Mein Körper dreht sich in die Runde. Ich werde mich schlafen legen.

Buddh. Das wollen wir thun. (Es geschieht.)

Kapal. Nun, Theuerste! Diese Beiden haben wir um einen Spottpreis erkauft. Laß mich auch mit dir tanzen. (Sie thun es.)

Bald darauf fangen auch der Buddhist und der Kschapanaka an zu tanzen, und der Letztere bringt endlich heraus, daß sie alle drei nunmehr Diener des Irrthums sind. Daher beschließen sie die (wahre) Religion, die Tochter des Rechts, gefangen zu nehmen, und der Kschapanaka berichtet, daß sie mit der Wischnu-Verehrung vereinigt in der Brust der Tugendhaften wohne.

Die Ruhe und die Mitleidigkeit aber eilen davon, um den Entschluß dieser Frevler der Wischnu-Verehrung mitzutheilen.

Im vierten Akt schildert zuerst die wahre Religion der mit ihr auftretenden Freundschaft das Entsetzen, das sie noch von der Schreckensgöttin Durga empfinde, der sie so eben entronnen sei. Die Freundschaft tröstet sie, indem sie sagt, daß die Macht jener Göttin bereits durch die Wischnu-Verehrung gebrochen sei. Die Religion erzählt ferner, wie die Schreckensgöttin ihr noch bei der Entlassung gesagt habe, daß sie den gottlosen (Atheistischen) Irrthum, weil er sie verachtet habe, ganz und gar vernichten, und zum Entstehen des Begriffs hülfreich die Hand bieten wolle. Die Religion entfernt sich hierauf, um dem König Verstand diese Nachricht zu bringen. Dieser erscheint jedoch bald darauf selbst, und klagt über das Unheil, das der Irrthum angerichtet hat. Um dieses zu beseitigen, muß nun zuvörderst Kama (die sinnliche Liebe oder Begierde), der erste Held des Irrthums, besiegt werden. Zum Kampf mit demselben scheint dem Verstand Niemand so passend, als der gründliche Scharfsinn, welchen er von der Schriftgelehrsamkeit oder der Veda-Kunde herbeirufen läßt. Der Herbeigerufene eifert gegen den Kama, der die Welt ins Verderben stürze, und auf die Frage, wie er diesen Gegner besiegen wolle, ist seine Antwort: Er werde den Eingang vor dem Herumschleichen der Sehnsucht und dem Anblick der Frauen fest verschließen, und den Kama stets an die Alterschwäche und Häßlichkeit erinnern. — Hierauf läßt der Verstand die Geduld rufen, daß sie den Zorn besiege, und auf die Frage, wie sie dies anfangen werde, antwortet sie: „Dem Zornigen begegne ich mit lächelndem Gesicht, dem Besessenen mit milder Rede, dem Scheltenden mit Worten der Versöhnung, und dem Schlagenden suche ich die bösen

Gedanken zu zerstreuen. Wehe den Menschen, die sich nicht zügeln können. Ein großes, unabwendbares Unheil ist ihnen von Gott gesandt. So spreche ich; und sollte dann noch Zorn entstehen, wenn die Seele sich zum Mitgefühl neigt?"

Um den Geiz zu besiegen, wird die Genügsamkeit herbeigerufen, und zum Schluß tritt ein Bote auf, der dem König meldet, daß die Auspicien zu dem entscheidenden Kampf günstig seien. Und in der That, so bald Kama, der Zorn, der Geiz und ihre Verbündeten den König Verstand nur von fern erblicken, ergreifen sie die Flucht. Der König betritt hierauf den Tempel des Wischnu, und erfleht von diesem Gott, daß er zur Vertilgung des Irrthums den Begriff möge geboren werden lassen.

Die Wischnu-Verehrung hat inzwischen, um nicht Zeuge des Kampfes zu sein, die heilige Stadt Benares, den Schauplatz der Schlacht, verlassen, und der Religion den Auftrag gegeben, sie von dem Ausgang des Kampfes zu benachrichtigen.

Dies geschieht im fünften Akt, und dem Bericht zufolge war der Hergang der Sache dieser. Der König Verstand sandte zuerst einen Boten mit dem Lehrbuch der Njaja-Philosophie, die gleich der Sankhja-Lehre für orthodox gilt, zum Irrthum, um diesen aufzufordern, daß er die Altäre des Wischnu, die Ufer der Flüsse, die heiligen Wälder und den Geist der Frommen verlasse, um sich dafür mit seinem Gefolge lieber bei den Barbaren niederzulassen. Der Irrthum dagegen ruft die Ketzereien zum Gegenkampf auf. Aber da offenbarte sich den Kriegsleuten des Verstandes die Göttin der Wissenschaft und Beredsamkeit, Saraswati, mit dem wohlthätigen Einfluß der heiligen Schriften. Es näherten sich ihr die Anhänger des Wischnu, Siwa und Sura (d. h. des Sonnengottes) und die Mimansa nebst den übrigen philosophischen Werken erleuchteten die Welt durch die Menge ihrer schlagenden Beweise. Allerdings stimmten diese Gegner des Irrthums unter einander selbst nicht in allen Punkten überein. Denn die Einen halten an den Schriften der Offenbarung, die Anderen an den Gesetzen der Vernunft fest. Aber zur Bekämpfung des Irrthums konnten sich beide Theile um so leichter vereinigen, da sie in dem Urlicht ihre gemeinsame Quelle haben. Im weiteren Verlauf des Kampfes wurden nun die Lokajatas und die Tscharwakas (Materialisten und Atheisten) vernichtet, und bald darauf zerstreuten sich auch die übrigen Ketzereien; die der Buddhisten zogen in die Länder der Barbaren, nach Sindh, Behar, ins Hun-

kenland, ins östliche Bengalen und nach der Küste Koromandel; die Digambaras und Kapalikas aber zogen sich in die Verborgenheit zurück, um unter den Dummköpfen ihr Leben fortzufristen. Endlich wurden im Kampf auch die Diener des Irrthums, Kama, der Zorn, der Geiz und das übrige Gefolge getödtet. Nur der König Irrthum lebt noch; aber seinen Aufenthalt weiß man nicht. — Die Wischnu-Verehrung bemerkt hierauf, daß demnach immer noch ein bedeutender Rest des Bösen übrig sei. Indeß entschließt sie sich dazu, das Vorstellungsvermögen kommen zu lassen, damit in ihm durch die Beredsamkeit des Wjasa (des Sammlers der Vedas und des Mahabharata) die Leidenschaftlosigkeit erzeugt werde.

Das Vorstellungsvermögen tritt nun auf, und beklagt zuerst schmerzlich den Verlust des geliebten Stolzes, des Hochmuths und des Hasses. Auch erfährt es von dem Willen, daß seine Gattin Thätigkeit vor Gram über den Tod ihrer Familie gestorben sei, und ist daher eben im Begriff, sich selbst das Leben zu nehmen, als die Beredsamkeit des Wjasa erscheint. Diese erinnert das Verstellungsvermögen zuvörderst daran, daß das Leben überhaupt vergänglich sei. Der Schmerz über den Tod der ihrer Natur nach vergänglichen Wesen entstehe aber nur aus Eigenliebe. Die leidenschaftliche Trauer jedoch kann nur dadurch aufgehoben werden, daß man den Sinn auf den ruhigen Gegenstand richtet, und dieser ist Wischnu oder das Brahma. Stets an dies denken, heißt zur wahren Seligkeit eingehen. Denn jemehr man sich von dem, was man liebt, zu trennen sucht, desto mehr gelangt man zur Leidenschaftlosigkeit, und durch diese zu dem Glück der Ruhe. — Das Vorstellungsvermögen läßt sich hierdurch vollkommen überzeugen, und erkennt die unmittelbar darauf erscheinende Leidenschaftlosigkeit mit Freuden als sein Kind an. Hierauf macht die Beredsamkeit dem von Anfang an als Mann erscheinenden Vorstellungsvermögen bemerklich, daß es jetzt als Hausvater sich mit der Ruhe vermählen müsse. Der Gleichmuth, der Sinnenzwang und die übrigen Räthe sollen ihm zur Seite stehen, und der Verstand mit der Offenbarung vereint, Thronerbe werden. Alsdann werde auch die ursprünglich einige Seele, die sich auf der Bahn des Denkens, da sie sich dem Vorstellungsvermögen ergab, vervielfältigte und zersplitterte, wieder eine einige werden und in ihrer natürlichen Seligkeit erglänzen.

Im sechsten und letzten Akt tritt zuvörderst die Ruhe auf

und erzählt, sie habe vom König Verstand den Auftrag erhalten, die Offenbarung zu ihm zu führen, und bald darauf erscheint ihre Mutter, die Religion, die erfreut ist, endlich einmal die Familie des Verstandes frei von Leiden zu sehen. Sie berichtet ferner, daß fortan nur die Untersuchung des ewig Wahren die Geliebte, und die Leidenschaftlosigkeit nebst dem Sinnenzwang die Vertrauten des Urgeistes sein werden. Hierauf geht die Religion, um den Verstand herbeizurufen, den der Urgeist um Einiges befragen will. Ebenso holt die Ruhe die Offenbarung, um sie dem Verstand zuzuführen. In der folgenden Scene tritt der Urgeist selbst auf, und zugleich nahen Verstand und Offenbarung, Ruhe und Religion. Die Offenbarung erzählt nun, wie sie, während der Zeit, da sie von dem Urgeist fern war, nirgends richtig erkannt worden sei, wie namentlich die Wissenschaft des Opferns sie nach ihren frommen Werken gefragt und sich von ihr abgewendet habe, da sie auf jene Frage antwortete: „Ich preise ihn, den erstgebornen Geist, durch den das All entstand, an dem er sich erfreut, in welchem es einst wieder sich verliert, durch dessen Glanz die Welt bestrahlt erglänzt und dessen Licht voll Himmelsseligkeit, ihn, den Ruhigen und Ewigen, den Thatenlosen, den Herrn der Kreatur, in den die Frommen eingehn, frei von nochmaliger Geburt, da sie gereinigt von des Dualismus Dunkel.“ — Ebenso schlimm sei es ihr bei der Mimansa und den anderen Philosophien ergangen. Denn diese hätten geschrieen: „Ergreift sie; denn sie setzt die Seligkeit in die Auflösung der Welt, und ist also auf dem Wege der Atheisten.“ Darauf seien sie über sie hergefallen und hätten sie ihres Schmuckes beraubt. Von der Bhagawadgita jedoch, zu der sie sich geflüchtet, sei sie mit den Worten getröstet worden: „Mutter, betrübe dich nicht! Alle, die dich nicht anerkennen, wird der Herr belehren.“ Der Urgeist frägt hierauf, wer dieser Herr sei, und die Offenbarung antwortet ihm:

„Der ewige Geist ist keiner sonst, als du, und du bist kein anderer, als der Gott Wischnu. Die Täuschung stellt euch zwar als verschiedene dar; doch ihr seid wie die Sonne und ihr Wiederschein im Wasser.“

Der Urgeist (zum Verstand) Ich fasse nicht ganz die Worte der Göttlichen. Ich, der ich gefesselt und getheilt bin, den Gesetzen des Alters und Todes unterthan, ich, sagt sie, sei der wahrhaft seiende, der selige, denkende Geist?

Verstand. Erst denke: „Ich bin,“ dann: „Ich bin nicht,“ und haß

du mit deinem Denken also das Das (tat, im Indischen die Bezeichnung des geschlechtlosen, unsichtbaren und absoluten Urprincips) und das Du (twam, Bezeichnung des in der Welt geoffenbarten, sichtbaren Gottes) zerlegt, und den denkenden Geist und den Sinn des Du erkannt, so wird bei dem Wort: Du bist Das-Du, frei vom Dunkel des Seins, geisterglänzend emporleuchten das ruhige, ewige, in sich selige Licht.

Hierauf wird der Verstand mit der Offenbarung zur Ehe verbunden, und der Begriff geboren, der sich alsbald in folgenden Worten vernehmen läßt:

„Jetzt, da ich, der Begriff, in die Existenz getreten bin, untersucht nicht mehr die Welt, deren eigene Klarheit vernichtet ist. — Das ist der Urgeist. Ich will zu ihm gehen; (tritt heran) Heiliger! Es grüßt dich der neugeborene Begriff.

Urgeist. Komm, Theurer, und umarme mich! (Er thut es.) Ja! der Schleier der Finsterniß ist gelüftet, und der Morgen bricht an. Als ich des Irrthums Dunkel von mir warf, und von mir weichen ließ des Zweifels Schlaf, ging des Begriffes Mond mir auf. Ja, ich bin Wischnu, der die Welt mit Religion, Verstand und Meinung, Ruhe, Sinnenzwang und deren Freuden füllt, und durch die Wischnu-Verehrung bin ich ganz befriedigt. Jetzt will ich Keinen ferner sehn und nichts mehr fragen, nach zweifelhaftem Lohn nicht mehr bald hier- bald dorthin gehn. Fern von dem Sorg- und Furcht erfüllten Irrthum will ich als frommer Büßer nur mir selber leben.

Wischnu-Verehrung (freudig herzueilend). Nach langer Zeit sind endlich meine Wünsch' erfüllt. Ich seh dich ohne Feinde, Herr!

Urgeist. Was ist unmöglich, Göttin, wenn du gnädig bist? (fällt ihr zu Füßen).

Wischnu-Verehrung. Steh, Theurer, auf! Was kann ich sonst noch für dich thun?

Urgeist. Was könnt' ich wohl noch wünschen? Befriedigt ist ja der Verstand; denn seine Feinde sind besiegt; und mir, du Holde, ward wahrhafte Glückseligkeit zu Theil. Nur das erfleh ich noch: Mag stets der Himmel der Erde reichen Regen spenden zur erwünschten Zeit; und mögen ohne Mißgeschick die Könige über ihre Länder herrschen. Sei endlich du den Edlen stets gewogen, daß sie, durch die Erkenntniß der Wahrheit sündenfrei, das Meer des Lebens, das die Pein weltlicher Selbstsucht trübt, vermögen zu durchschiffen. (Alle ab.)

XVII.
Das Chinesische Theater.

Obgleich der Ursprung theatralischer Spiele auch bei den Chinesen einer sehr frühen Zeit angehören mag, so reichen die bestimmteren Nachrichten in Betreff der dramatischen Poesie dieses Volkes doch nicht über das Jahr 581 nach Chr. hinaus. Demgemäß würde die chronologische Ordnung eigentlich fordern, daß der Abschnitt über das Chinesische Theater erst da seine Stelle fände, wo von den Schauspielen im Mittelalter die Rede ist. China steht jedoch, ebenso wie Indien, mit seiner Literatur, Wissenschaft und Kunst den Europäischen Völkern so fern, daß es, wo man auch aus chronologischen Rücksichten seine theatralischen Leistungen einschalten wollte, immer eine fremdartige und den stetigen Zusammenhang unterbrechende Erscheinung sein würde. Die meiste Aehnlichkeit hat das Chinesische Theater noch mit dem Indischen, und darum schien es am angemessensten, den ihm bestimmten Abschnitt unmittelbar auf die Betrachtung des Indischen Drama folgen zu lassen.

Wie bei allen Völkern in den Urzeiten des menschlichen Geschlechts, so standen auch bei den Chinesen Dichtung, Gesang und Tanz in unzertrennlicher Verbindung. Wer das Lied dichtete, ersann auch die Weise, nach der es gesungen werden sollte, und bestimmte zugleich die Bewegungen, die zu Wort und Ton am besten paßten. Welchen Werth man aber den Liedern*) beilegte, erhellt

*) Die ältesten Lieder scheinen Tempelgesänge gewesen zu sein, wie aus dem Charakter Schi hervorgeht, welcher „Lied" bedeutet, und aus den Charakteren „Wort" und „Tempel" zusammengesetzt ist; vgl. die treffliche Abhandlung über die dramatische Poesie der Chinesen, im Morgenblatt 1844. I.

aus der Literaturgeschichte der Dynastie Suy (581—618 n. Chr.), in der es heißt: „Die Lieder haben den Zweck, das Gemüth der Menschen auf den rechten Weg zu führen und zu erleuchten. Gesänge stellen die Gesinnung der Menschen dar. Man sagt deshalb mit Recht: Was in der Seele lebt, ist Gesinnung, und diese in Worte gekleidet, heißt Lied oder Gedicht. In den frühesten Zeiten war die Menschheit immer von Einer Gesinnung; ihr Gemüth ward niemals vom Gemeinen bewegt. Dies gestaltete sich freilich in den folgenden Jahrhunderten anders. An den Höfen der großen und kleinen Fürsten wurden deshalb Beamte angestellt, deren Geschäft es war, das Gute vom Bösen zu sichten. Man pries in Liedern das Herrliche, und schilderte das Schlechte in allen seinen bösen Folgen, ein Schreckbild für die Nachkommen. Man hatte aber schon längst Lieder gesungen, als einsichtsvolle Männer erst darauf verfielen, sie nach den Gesetzen der Tonkunst zu ordnen und eng mit ihr zu verbinden." — In Betreff der Musik aber lautet, nach dem Schuking oder Annalenbuch der Chinesen, ein Befehl des alten Kaisers Schun: „Ich befehle euch, Kuey, über die Tonkunst zu wachen. Lehret der Vornehmen Söhne; sie seien redlich, aber mild; sanft, aber fest; streng, ohne Grausamkeit, einsichtsvoll, ohne Hochmuth. In Liedern verkündet eure Gedanken, in Gesänge kleidet eure Worte, nach den Sangweisen und Gesetzen der Tonkunst, damit die Musik harmonisch erklinge. So lange die acht Tonweisen übereinstimmen und ihre Norm gegenseitig nicht überschreiten, herrscht Harmonie zwischen Menschen und Geistern."

Demgemäß ist noch heutzutage die Musik ein Gegenstand großer Aufmerksamkeit von Seiten der Staatsregierung. Am kaiserlichen Hofe zu Peking giebt es eine eigene Musikbehörde, die dem Ministerium des Cultus untergeordnet ist und ein Collegium bildet, das gegenwärtig aus zwei Directoren der heiligen Musik, einem Vicedirector, zwei Assistenten, fünf Componisten, zwanzig Musikmeistern, zwei Meistersängern und ihren beiden Assessoren, und mehreren Musikantenbanden besteht. Dieses Collegium hat darüber zu wachen, daß die für die religiösen und öffentlichen Feierlichkeiten vorgeschriebenen Weisen richtig und tadellos aufgeführt werden, und die Musikanten und Sänger haben dabei ihre bestimmte Ordnung, in der sie sich bei den verschiedenen festlichen Gelegenheiten aufstellen. Die Trommeln und Pfeifen stehen links, gen Westen, die Flöten, Orgeln und Guitarren rechts, gen Süden gewendet, und jede Veränderung der Bewegungen bei den Ceremonien wird

durch Musik angedeutet und bestimmt. — Europäer können übrigens an der Chinesischen Musik ebenso wenig Geschmack finden, als die Chinesen an der Europäischen. „Während meiner wiederholten Reisen an den Chinesischen Küsten," äußert sich der Missionar Gützlaff, „war ich häufig bei Hochzeiten, Begräbnissen und militärischen Schauspielen gegenwärtig, konnte aber niemals aus der hier aufgeführten Musik eine geregelte Melodie herausfinden." Auf der anderen Seite kam, als einst die Jesuiten an dem Hofe des Kaisers Kang hi ein Concert aufführten, die Europäische Musik der ganzen hohen Versammlung so komisch vor, daß alle Anwesenden, wie unschicklich dies auch nach chinesischen Begriffen von Anstand ist, in ein schallendes Gelächter ausbrachen. Man wird sich darüber auch nicht wundern, wenn man den so ganz verschiedenen Charakter der Chinesischen und Europäischen Musik bedenkt. Ein Chinesisches Orchester besteht gewöhnlich aus der lautschallenden Gong, die namentlich bei theatralischen Aufführungen häufig so stark geschlagen wird, daß sie alle anderen Instrumente übertönt und man im eigentlichsten Sinn sein eigenes Wort nicht mehr hört, ferner aus großen und kleinen Trommeln, Cymbaln, Pfeifen, verschiedenen Flöten und Trompeten, unseren Kindertrompeten ähnlich, aus Hörnern, ferner einer Orgel, worunter man sich ein kleines tragbares Instrument mit mehreren Pfeifen zu denken hat, einer Guitarre mit einer oder zwei Saiten und aus Glocken, die an Stäben hängen.

Schwerlich waren jedoch die ältesten Chinesischen Dramen mit all dem musikalischen Schmuck ausgestattet, der sie heutigen Tages dem Chinesen so lieb, und dem Europäer so widerwärtig macht. Sie bestanden vielmehr, wie bei allen anderen Völkern, in einem mimischen Tanze mit Begleitung von Worten, die in einer bestimmten Weise recitirt oder gesungen und von einer einfachen Musik begleitet wurden, und hauptsächlich bei religiösen Festlichkeiten vorzukommen pflegten, wie dies in Canton noch gegenwärtig häufig der Fall ist. Neben diesen religiösen Festspielen aber bildeten sich auch im Laufe der Zeit theatralische Spiele zur Unterhaltung aus, und die frühesten Nachrichten von diesen gehören, der Vorrede zu den hundert Dramen der Juen zufolge, in die Zeiten der oben erwähnten Dynastie der Suy (581—618 n. Chr.) Nach einigen Angaben soll der Gründer dieser Dynastie, Wen ti (581 bis 601) selbst Erfinder der Melodramen oder Hi kio, gewesen sein, die man damals die „Vergnügungen friedlicher Straßen"

nannte. Unter der Dynastie der großen Tang (618—904) hießen sie „Vergnügungen des Blumenwassers“ oder die „Musik des Birnengartens,“ besonders seitdem der Kaiser Hiuen tsong (702—756), der ein großer Kenner und Freund der Musik war, eine musikalische Akademie errichtet hatte, in welcher dreihundert Zöglinge beiderlei Geschlechts Unterricht erhielten, den der Kaiser in einem Birnengarten, dem gewöhnlichen Versammlungsort, meist selbst ertheilte. — Eine gründliche Auseinandersetzung der Verdienste dieses Kaisers, welcher auf dem musikalischen Gebiet als Reformator gewirkt zu haben scheint, mag den Chinesischen Archäologen überlassen bleiben, und hier nur so viel bemerkt werden, daß die Schauspieler noch jetzt poetisch „Söhne und Zöglinge des Birnengartens“ genannt werden. Da die Dynastie der Tang übrigens viele Verbindungen mit Indien und den verschiedenen Völkern Mittelasiens hatte, und es außerdem bekannt ist, daß von dort her häufig Musik- und Spielbanden am Hofe erschienen, an deren Vorstellungen der Kaiser großen Geschmack fand, so ist es sehr wahrscheinlich, daß jene Reform der Chinesischen Musik auf einer Einführung jener fremdländischen mittelasiatischen beruht, die, weil sie am Hofe Beifall gefunden hatte, auch bald im ganzen Reiche Eingang fand. Von nicht geringerem Einfluß auf das Chinesische Schauspielwesen war es, daß unter dem Kaiser Hoei tsong (1101—1126) Abgeordnete des Volkes Tsuan, das in den südlichen Gegenden des Mittellandes, zwischen Indien und Tibet seine Wohnsitze hatte, am kaiserlichen Hofe erschienen. Diese Leute hatten prächtige Kleider an, trugen Sandalen an den Füßen und auf dem Kopf einen Turban; ihr Gesicht war geschminkt und ihre Bewegungen erschienen dem Chinesischen Volk höchst lächerlich. Dem Kaiser aber gefielen sie, und er befahl seinen Hofschauspielern, die Trachten und das Benehmen dieser Leute nachzuahmen, weshalb auch von da an die Schauspieler beim Volk die „bemalten Leute aus Tsuan“ hießen. Jetzt werden sie ganz einfach „Spielfreunde“ oder „Spielleute“ genannt, und nur in Beziehung auf ihre Rollen haben sie ihre besonderen Namen. Bei den männlichen Schauspielern heißt Tsching mo der, welcher die erste, Fu mo der, welcher die zweite, und Tschong mo der, welcher die dritte Rolle zu spielen hat. Siao mo ist ein Jüngling, Wai, eine hochgestellte ehrwürdige Person, Pri lao ein alter Vater, und Pang lao ein schlechter Mensch, ein Räuber. Die Schauspielerinnen dagegen heißen alle Tan, und der jetzt dafür

allgemein übliche Charakter bedeutet Sonnenaufgang, glanzvoll, prächtig. Demgemäß heißt Tsching tan die erste Schauspielerin, Siao tan oder Tan orl die Junge, Wai tan das Freudenmädchen, Lao tan die Alte, Tscha tan die Liederliche, und Pa orl die Wittwe.

Die Unterscheidung zwischen Trauerspiel, Lustspiel und Schauspiel ist bei den Chinesen nicht üblich, obwohl auch ihre Stücke dem Inhalt nach nothwendig in die eine oder die andere Klasse gehören müssen. Ebenso giebt es über die Zahl der Akte und die Zeit der Handlung keine besonderen Vorschriften. Der erste Akt spielt häufig zu einer Zeit, da der Jüngling oder Mann, welcher im vierten oder fünften Akt handelnd auftritt, noch gar nicht geboren ist. Auch die Eintheilung in Scenen kennt man nicht; es heißt in den Dramen ganz einfach: „Diese Person tritt auf, jene tritt ab,“ und selbst die Eintheilung in verschiedene Akte scheint weniger auf einem inneren Grunde zu beruhen, als vielmehr nur darum stattzufinden, damit die Schauspieler, welche gewöhnlich mehrere Rollen zu spielen haben, sich umkleiden und ausruhen können. Decorationen sind nämlich in China nicht gebräuchlich, und die Scene bleibt das ganze Stück hindurch unverändert dieselbe. Erhält z. B. ein General vom Kaiser den Befehl, sich an die Spitze des Heeres zu stellen, um die Rebellen zu schlagen, so nimmt er einen Stock zwischen die Beine, und reitet, während er mit der Peitsche, die er in der anderen Hand hält, wüthend um sich schlägt, unter gräulichem Lärm der Gong, Trommeln und Trompeten, einige Male um die Bühne herum, und verkündet dann den Zuschauern, daß er nunmehr an Ort und Stelle sei, um, wie der Kaiser befohlen die Rebellen zu züchtigen.

Nicht minder einfach ist die Einrichtung des Theaters überhaupt. Gewöhnlich werden die Schauspiele in Hallen, bisweilen auch in Tempeln aufgeführt, die von drei Seiten offen sind. Hat also ein Schauspieler die Bühne zu verlassen, so zieht er sich hinter den Vorhang zurück, der im Hintergrund der Halle aufgespannt ist und zugleich als Decoration dient. Findet die Schauspielergesellschaft, die in der Regel aus acht bis neun Personen besteht, welche Sclaven des Directors sind, keine öffentliche Halle oder sonst ein geeignetes Lokal vor, so wird eine Bühne improvisirt. Man pflanzt Bambusstöcke auf, über welche Planken gelegt werden, die man mit Baumwollenzeug behängt. Im Hintergrund wird dann der Vorhang aufgespannt, und das Theater ist fertig.

Das Publikum steht auf der Straße vor der Bühne oder sieht aus den Fenstern, Läden oder von den Dächern der benachbarten Häuser dem Schauspiel zu, dessen Kosten durch eine Subscription der Hausbesitzer im Voraus gedeckt sind. Denn Eintrittsgeld wird nirgends bezahlt, und ebenso wenig geht Einer von der Bande, wie bei uns auf Jahrmärkten, mit einem Teller herum.

Wie bei den Alten, so werden in China noch gegenwärtig nur bei Tage Schauspiele aufgeführt, und zwar, wie es scheint, zu allen Zeiten des Jahres, wenn sich irgend Gelegenheit dazu findet, namentlich aber an Tagen, die besonderen Gottheiten geweiht sind, und die Schauspiele beziehen sich dann auf das Leben und die Thaten dieser vergötterten Personen. Denn die meisten der ursprünglich in China einheimischen Gottheiten sind Menschen gewesen, die sich durch ihre Tugenden und ihre Verdienste um das Land in die Reihe jener höheren Wesen emporgeschwungen haben. So feiert man den 27. Tag des 9. Monats dem großen Feuergott zu Ehren, und bei dieser Feier werden auf allen Straßen Schauspiele aufgeführt. Gleiches gilt von den Hoffesten, dem Geburtstag des Kaisers, der Kaiserin Mutter ꝛc. bei denen die theatralischen Lustbarkeiten nicht fehlen dürfen, und die Freude an denselben ist auch unter allen Volksklassen so verbreitet, daß der vermögende Kaufmann, wie der hochgestellte Beamte zu seiner eigenen oder seiner Gäste Erheiterung in der Regel am Ende des Mahles eine Schauspielerbande kommen läßt, um eines oder das andere Stück aufzuführen. Schon der alte Neuhof berichtet in seiner „Gesandschaft der Ostindischen Gesellschaft in den Vereinigten Niederländern" Amsterd. 1669, S. 136. „Unter den Dingen in Sina, deren man sich billig verwundern mag, gehört auch dieses, daß ein jedweder Gasthof oder Wirthshaus seine eigenen und besonderen Komödianten hat; gleichwie in unserem Lande jeder Krug auf dem Dorfe zur Zeit der Kirchmesse seinen eigenen Spielmann zu haben pfleget. Diese Komödianten spielen unter der Mahlzeit, die Gäste fröhlich zu machen, allerhand lustige kurzweilige und possirliche Spiele, und sind allesammt, beide, Manns- und Weibspersonen, mit mancherlei prächtigen Kleidern und Allem, was mehr dazu gehört, überflüssig versehen und ausgeschmückt. Sie haben sich allewege auf etliche der gemeinen, bekannten Spiele gefaßt gemacht, daß sie eins davon, auf der Gäste Begehren, von Stund an spielen können. Auch zeigen sie den Gästen ein Buch, darinnen alle ihre Spiele in chinesischer Sprache geschrieben, um eines

daraus, welches sie gerne sehen wollen, selbst zu wählen *). Es werden aber diese Spiele fast ganz mit Singen ausgesprochen und kaum das Geringste auf gemeine und gewöhnliche Manier zu reden vorgebracht. Für eine solche Mahlzeit, das Essen, Trinken, Spielen zusammengerechnet, gaben wir nicht mehr denn zwei Maas, ist nach unserer Münze etwa ein halber Reichsthaler, davon der Spielertheil nicht gar groß fallen konnte; daher wir uns sehr verwunderten, woher diese Leute die Unkosten, welche sie auf stattliche Kleider und andere nothwendige Sachen wenden, nehmen, da ihnen das Spielen so schlecht bezahlt wird."

Zu der großen Vorliebe für die theatralischen Spiele kommt noch, wie die Freunde und Vertheidiger des Theaters besonders hervorgehoben haben, der moralische Nutzen derselben. Es giebt kaum ein chinesisches Drama, in welchem nicht am Ende die Unschuld den Sieg davon trüge, und die Schlechtigkeit der unteren Beamten durch den Scharfsinn der höheren Behörden oder durch die Allwissenheit des Kaisers entdeckt und bestraft würde. Ebenso zeigen sich die dramatischen Dichter der Chinesen schon darin als Freunde der Tugend, daß sie die Singrollen nur der Unschuld und dem Edelmuth zu ertheilen, während die gemeinen und lasterhaften Personen meist gewöhnliche Prosa reden, und wenn sie auch hin

*) Das durch die feinere Sitte gebotene Ceremoniell ist dabei folgendes. Sobald die zu dem Familienfest versammelten Gäste Platz genommen, treten einige reich gekleidete Hauptschauspieler in den Saal, grüßen ehrerbietig die Gesellschaft, und berühren sich verbeugend, viermal mit der Stirn den Fußboden. Dann erheben sie sich wieder, einer von ihnen geht auf den vornehmsten Gast zu, und überreicht diesem ein Buch, worin mit goldenen Buchstaben die Titel der Stücke ihres Repertoirs verzeichnet sind, das meist aus mehr denn fünfzig Schauspielen besteht, welche die Schauspielertruppe auf der Stelle aufzuführen im Stande ist. Der erste Gast reicht hierauf das Buch dem zweiten, dieser dem dritten und so fort, bis das Buch wieder an den ersten zurückkommt. Denn alle weigern sich höflich, eine Wahl zu treffen, bis endlich der erste das Stück angiebt, das seiner Meinung nach der Gesellschaft am angenehmsten sein werde. Sollte übrigens mit der Aufführung des Stükkes ein Uebelstand verbunden sein, indem z. B. eine Person im Stücke zufällig den Namen eines der Gäste hätte, so muß der Schauspieldirector dies vorher anzeigen. Ist nichts der Art zu fürchten, so nennt der Director den einzelnen Mitgliedern seiner Gesellschaft den Namen des gewählten Stückes und diese geben durch eine bejahende Kopfbewegung ihren Beifall zu erkennen, worauf die Aufführung beginnt.

und wieder ein paar Verse zu recitiren haben, doch nie zu jener hochpoetischen Lyrik sich versteigen, welche das Charakteristische an den Rollen der Tugendhaften ist.

Gleichwohl fand das Theater auch in China eine Menge entschiedener Gegner. Den Anhängern Buddha's ward es streng untersagt, Pantomimen und Schauspiele selbst aufzuführen, oder ihnen auch nur beizuwohnen, und zur Warnung fügten die Buddhistischen Religionslehrer hinzu, daß selbst ein Heiliger einst ins Verderben gerathen sei, da er auf die süßen und einschmeichelnden Stimmen singender Mädchen gehört habe. Daher wollen die Chinesischen Moralisten, daß man die dramatischen Spiele überhaupt streng verbiete, oder, falls die Schaulust des Volkes ein unüberwindliches Hinderniß sei, wenigstens nicht dulde, daß Frauen und Mädchen den Schauspielen beiwohnen. — Dergleichen ungünstige Urtheile haben nun allerdings die Freude an den theatralischen Lustbarkeiten nicht dämpfen können. Denn wo nur irgend etwas der Art zu sehen ist, da drängt sich das Volk schaarenweise hinzu. Aber der Schauspielerstand selbst gehört in China zu den verachtetsten Klassen der Gesellschaft, und namentlich stehen Schauspielerinnen dort den öffentlichen Dirnen ganz gleich. Der Umgang mit ihnen ist den Staatsbeamten streng untersagt, und heirathet ein Beamter im Civil- oder Militärdienst eine Komödiantin oder Musikantin als Frau ersten oder zweiten Ranges, so erhält er fünfzig Streiche, die Heirath wird für nichtig erklärt und das Frauenzimmer von Staatswegen den Eltern zurückgeschickt, ohne daß sie ihr früheres Gewerbe wieder treiben darf — ein Gesetz, das härter scheint, als es in der That ist. Denn da die Schauspielerinnen meist Sclavinnen sind, die sich der Theaterdirector zusammengekauft hat, um durch sie Geld zu verdienen, so werden dergleichen Frauenzimmer, wenn ihnen auch auf der einen Seite die Heirath nicht gestattet wird, doch auf der anderen für die Zukunft vor dem Loose ihrer vormaligen Sclaverei geschützt.

Erinnert uns das Schauspielerwesen in China lebhaft an die in der Einleitung bereits kurz charakterisirten und weiterhin noch genauer zu betrachtenden Verhältnisse, in denen wir das Europäische Theater zu jenen Zeiten finden, da es meist herumziehende Komödiantenbanden waren, welche sich mit der Aufführung von Schauspielen abgaben, so läßt der Inhalt der Chinesischen Dramen deutlicher, als die dramatischen Werke irgend eines anderen Volkes, den lyrischen Grund und Boden erkennen, aus dem die dra-

matische Poesie überhaupt erwachsen ist. Wie allenthalben im Leben, in der Wissenschaft und Kunst, so haben die Chinesen auch hier das Ursprüngliche treu bewahrt und festgehalten. Lieder und Arien sind noch jetzt die wesentlichsten Hauptbestandtheile des Chinesischen Drama, und der prosaische Theil dient nur zum leichteren Verständniß der Gesänge, bei denen übrigens mehr auf den musikalischen Klang der Worte und Sätze, als auf den Sinn gesehen wird. Daher wußte auch ein junger Chinese, dem der berühmte Kenner des Chinesischen, Abel Remüsat, ein Lied zum Singen vorgelegt hatte, nicht zu sagen, ob es ein Liebes-, ein Tischlied oder ein patriotischer Gesang sei. „Un jeune Chinois," sind seine eigenen Worte, „à qui j'avais demandé un échantillon du chant de son pays, ne put jamais me dire, si la pièce, qu'il avait chantée était une romance d'amour, une chanson de table ou un air patriotique," und nicht mit Unrecht bemerkt er weiterhin: „La langue poétique des Chinois est véritablement intraduisible, on pourrait peut-être ajouter, qu'elle est souvent inintelligible" *).

Desto staunenswerther ist der Scharfsinn und die Gelehrsamkeit eines Stanislas Jülien, Prof. der Chinesischen Sprache zu Paris, dem es nicht nur gelungen ist, die lyrische Räthselsprache der Chinesischen Poesie selbst zu verstehen, sondern der auch an einem seiner talentvollsten und tüchtigsten Schüler, Bazin, die Freude hatte, in dessen „Théatre chinois" (Paris 1838), die schönsten Proben seiner trefflichen Anleitung zu finden.

Das erste, vollständig mitgetheilte Chinesische Drama, welches von Stan. Jülien übersetzt im Jahr 1832 erschien, hat den Titel „Hoei-lan-ki, der Kohlenzirkel, ein Melodram des Li-hing tao," und erinnert mit seinem Süjet zum Theil an das Urtheil des Königs Salomo bei Gelegenheit des Streites zweier Mütter um das eine lebende Kind. Hier nämlich läßt der Rich-

---

*) In ähnlicher Weise hatte sich schon der Pater Prémare, ein Jesuiten-Missionar, der 37 Jahre in China verlebte (st. 1735), und den Europäern von dem Vorhandensein des Chinesischen Drama die erste Kunde brachte, in seiner Uebersetzung des Schauspiels: „Die große Rache der Waise des Hauses Tschao" geäußert. „Die Gesänge," entschuldigte er sich in Betreff des weggelassenen lyrischen Theils, „sind sehr schwer zu verstehen, zumal für Europäer. Sie enthalten eine Menge Anspielungen auf Gegenstände und Vorfälle, die uns unbekannt sind, und eine Fülle figürlicher Redensarten, deren Sinn wir kaum zu ergründen vermögen."

ter einen Kreis mit Kohle ziehen und das Kind, um welches zwei Mütter streiten, hineinsetzen, worauf er jeder von beiden befiehlt, es herauszuziehen. Die falsche Mutter thut dies ohne Schwierigkeit; aber die wahre läßt sich selbst durch Schläge nicht dazu bewegen, weil sie dabei dem Kind wehe zu thun fürchtet, und eben daran wird sie vom Richter als die wahre erkannt.

Die Personen des vieraktigen Stückes, dem ein Vorspiel vorangeht, sind: Pao tschin, Oberrichter des Kreises Ho nan — Su schun, Richter der Stadt Tsching tscheou. — Seine Würden Ma — Seine Frau ersten Ranges — Tschao, Assessor und Liebhaber der Frau Ma — Die Wittwe Tschang — Hai tang, ihre Tochter und Seiner Würden Ma Frau zweiten Ranges*) — Tschang lin, Sohn der Wittwe Tschang — Hebammen, Gerichtsdiener.

Beim Beginn des Vorspiels stellt das Theater einen offenen Platz vor dem Hause der Wittwe Tschang vor, welche zuerst auftritt, und wie es in den Chinesischen Dramen feststehende Regel ist, zuvörderst über sich selbst genaue Auskunft giebt.

„Ich Alte," spricht sie, „stamme von Leuten ab aus Tsching tscheou; meine eigene Familie heißt Lieou. Ich heirathete einen Mann aus der Familie Tschang, der in jüngeren Jahren starb — was schon lange her ist — und mir einen Knaben und ein Mädchen hinterlassen hat. Mein Junge heißt Tschang lin, und ich habe ihn im Lesen und Schreiben unterrichten lassen. Meine Tochter heißt Hai tang, und ist, was ich nicht erst zu sagen brauche, anmuthig, schön und unterrichtet. Sie spielt die Guitarre und zieht Schach; sie schreibt und zeichnet, singt und tanzt zu verschiedenen Blase- und Saiteninstrumenten, kurz, es giebt nichts, was sie nicht verstände. — Meine Vorfahren waren während sieben (d. h. vielen) Generationen Staatsbeamte. Jetzt aber geht das unglückliche Rad des Schicksals über diesen alten Körper, mein Erbtheil ist dahin, und ich habe keinen Mann, der mich ernähren könnte.

*) Der Chinese darf nur Eine Frau ersten Ranges heirathen, die nur in Folge erheblicher Verschuldungen ihren Rang verlieren und vom Manne fortgeschickt werden kann, wobei allerdings nicht zu vergessen ist, daß nach dem Chinesischen Gesetzbuch auch Schwatzhaftigkeit ein gültiger Scheidungsgrund ist. Neben der Frau ersten Ranges oder der eigentlichen Gattin aber kann der Mann noch so viele Frauen zweiten Ranges haben, als ihm beliebt und er zu ernähren vermag. Diese letzteren haben unter sich gleichen Rang und sind nur der Hauptfrau untergeordnet, zu welcher sie nach dem Willen des Gesetzgebers in dem Verhältniß von jüngeren Schwestern zu der älteren stehen sollen.

Daher habe ich mein Mädchen dahin gebracht, daß sie uns unterhalten möge. An diesem Ort wohnt ein reicher Mann, Se. Würden Ma, der schon geraume Zeit in meinem Hause aus- und eingeht. Sein Herz hängt sehr an meinem Mädchen; er freit beständig um sie, und möchte sie gern heirathen. — Ich will deshalb genau überlegen, ob aus der Heirath etwas werden kann oder nicht.

Tschang lin (tritt auf.) Ich selbst bin Tschang lin. O Mutter, von der siebenten Generation an bis auf den heutigen Tag waren unsere Vorfahren Beamte. Könnt ihr es nun ertragen, daß dieses niederträchtige Weibsbild ein Geschäft treibt, das unsere Familie entehrt und unser Haus zu Grunde richtet. So belehrt mich doch, wie ich mich bei anderen Leuten zu benehmen habe.

Wittwe Tschang. Was bringst du da für eitles Geschwätz vor! Wäre es nicht besser, statt zu fürchten, daß deine Schwester dich entehrt, Geld herbei zu schaffen, um mich zu ernähren?

Hai tang (tritt auf). Bruder, willst du ein tüchtiger Junge sein, so ernähre unsere Mutter.

Tschang lin. Elende! was treibst du für ein Geschäft! Wenn du das Gespötte der Menschen nicht fürchtest, so ist es an mir, sich davor zu fürchten. Kann ich dich denn nicht züchtigen, elende Kreatur? (schlägt sie).

Wittwe Tschang. Nicht so, sondern mich solltest du schlagen.

Tschang lin. O Mutter, ich will nicht, daß des Hauses Unordnungen mir bei den Menschen Schmach bereiten. Noch heut gehe ich weg, ich gehe nach Pien king, und suche meinen Oheim auf, um mir einen Nahrungszweig zu verschaffen. Das Sprüchwort sagt: „Ein junger Mensch muß auf sich selbst stehen." Nun bin ich ein Jüngling, ein Chinese, sieben Schuh hoch, und werde doch wahrlich nicht, wenn ich das väterliche Haus verlasse, Hungers sterben. —

Zorn vertreibt mich aus dem Vaterhaus;
Fort, fort in die Welt will ich hinaus.
Hitz und Kälte will ich gern ertragen,
Ich, ein starker Mann, soll, muß es wagen.
Sich zu nähren ist Tschang lin nicht bang.
Sieh, das Reich ist groß, das Reich ist lang. (geht ab.)

Hai tang. Wie lange sollen dergleichen Auftritte noch dauern? Es wäre besser, mich bald Se. Würden den Herrn Ma heirathen zu lassen.

Wittwe. Mein Kind, du sprichst ganz richtig. Wenn Se. Würden kommt, so bin ich bereit, meine Zustimmung zu geben.

Se. Würden Ma (tritt auf und spricht). Meiner Wenigkeit Familiennamen ist Ma, mein eigener Name Kiun king, und meine Vorfahren wohnten ehemals in Tsching tscheou. In meiner Jugend beschäftigte ich mich mit den Wissenschaften, und habe es im Verständniß der klassischen Schriften und Historiker ziemlich weit gebracht. Da mein Haus mit Gütern aller Art reich-

lich versehen ist, so nennen mich die Leute Se. Würden. Ich bin von jeher ein Wollüstling gewesen. Hier lebt eine gewisse Hai tang, die will ich zur zweiten Frau nehmen und sie hat mir immer geantwortet, daß sie mich gern heirathen möchte. Aber ihre Mutter ist mir auf alle Weise entgegen und will mich gar nicht anhören; ich werde wohl nicht fern vom Ziel geschossen haben, wenn ich vermuthe, daß sie darauf ausgeht, einiges Geld als Heirathsgeschenk herauszupressen. Ich höre, daß es ganz vor Kurzem zwischen Hai tang und ihrem Bruder Tschang lin einen Auftritt gegeben hat. Dieser Tschang lin hat das elterliche Haus verlassen und ist nach Pien king gegangen, um seinen Oheim aufzusuchen. Es ist voraus zu sehen, daß er in einiger Zeit nicht wieder kommen wird. Der Tag ist heut wohl ganz passend, und es ist eine glückliche Stunde. Ich will keine Zeit verlieren, einige Heirathsgeschenke zu rüsten und bei der Mutter anzuhalten. Wenn das Geschick nur wollte, daß ich dieses angenehme Geschäft glücklich zu Ende brächte! O hier steht ja das Fräulein am Eingang des Hauses. Wie lieblich ist sie! Das ist einmal eine schöne Person! ich will mich ihr zeigen. (Er zeigt sich der Hai tang und grüßt sie).

Hai tang. Da Ew. Würden gerade hier sind, so laßt uns, da der Bruder weggegangen ist, einige Worte mit meiner Mutter sprechen. Wir brauchen nur sehr wenig mit ihr zu reden, und sie giebt es gewiß zu, daß wir uns heirathen. Sie ist heut ganz dazu gelaunt, ihre Zustimmung zu geben.

Se. Würden. Da die gnädige Frau so gesinnt ist, so ist die Stunde des glücklichen Geschicks gekommen. (Er geht hinein und grüßt die Alte.)

Die Wittwe. O Ew. Würden, mein Sohn hat sich heut ganz den Vorschriften der Pietät zuwider gegen mich betragen und Streit angefangen. Ich bitte Euch, schickt mir doch etwas Scha schin, ich will eine Tasse davon nehmen.

Se. Würden. Gnädige Frau, was auch immer der Sohn Ihnen heut für Unannehmlichkeiten bereitet hat, so stehen alsbald hundert Unzen Silber baares Geld zu Diensten, wenn Sie mir diese Liebe zum Weibe geben. Sollte es, nachdem sie das Haus verlassen hat, Ihnen an irgend etwas, Holz oder Reis fehlen, so werde ich kommen und Allem abhelfen. Sein Sie versichert, daß ich es auch nicht an Geld für die anderen Bedürfnisse werde fehlen lassen. Da nun heut ein so glücklicher Tag ist, so nehmen Sie doch, gnädige Frau, die Heirathsgeschenke an und geben Sie Ihre Zustimmung zu der Heirath.

Die Wittwe. So lange ich mein Mädchen im Hause habe und meine Zustimmung zur Heirath verweigere, giebt es von allen Seiten vielfachen Verdruß. Hat sie aber einmal einen Mann, so geht Alles ruhig und in Ordnung. Aber Ew. Würden haben eine Frau ersten Ranges daheim, die mein Mädchen, sobald sie meine Schwelle übertritt und zu Ihnen kommt, mißhandeln könnte. Es möchte ihr demnach nicht einmal so gut gehen, als zu Hause. Wenn Ew. Würden, ich will ganz offen sprechen, die Güte hätten, sich hierüber deutlich und klar auszusprechen, so würde ich mit Vergnügen meine Zustimmung zur Heirath geben.

Se. Würden. Gnädige Frau beruhigen Sie sich. Ma Kiu king ist kein solcher Mensch und auch meine Frau ist keine solche Person. Hat Ihre Liebe einmal mein Haus betreten, so wird sie von meiner Frau ganz als eine Schwester behandelt werden; es wird kein großer Unterschied sein zwischen der ersten und zweiten Frau. Wenn mir aber diese Liebe einen Sohn zur Welt bringen sollte, so werde ich das ganze Hauswesen in ihre Hand legen. Gnädige Frau, ich wiederhole es nochmals, hegen Sie deshalb keine Besorgnisse.

Die Wittwe. Ew. Würden, die Sache ist abgethan, Ich nehme die Hochzeitsgeschenke an und meine Tochter wird Ihre Frau. Sie kann noch heut meine Schwelle überschreiten und von dannen gehn. Meine Tochter, bedenke, daß dich deine Mutter nicht verstößt, und bist du einmal die Frau dieses Mannes, so erneuere nie dein bisheriges Leben.

Hai tang. Würden, da Ihre Frau ersten Ranges allen Geschäften des Hauses vorsteht, so müssen Sie mein Herr und Beschützer sein. (singt)

Dem grauen Haupt der Mutter sollt' ich leben,
Sie wollte keinem Mann das Mädchen geben.

(spricht) Würden, ich kann außer Ihnen nichts mehr lieben.

Se. Würden. Mädchen, deine Liebe zu mir ist etwas stark.

Hai tang. Ich will allen meinen Gefährtinnen anzeigen, daß Hai tang Se. Würden Ma heirathet. Jetzt kann man mich doch nicht mehr tadeln; (singt)

Mit dem Spott der Menschen ists nun aus,
Nicht zur Schmach gereich ich mehr dem Haus. (geht mit Se. Würden ab.)

Die Wittwe. Ich habe heut mein Mädchen an Se. Würden verheirathet, und diese hundert Unzen Silber als Hochzeitsgeschenk erhalten. Damit kann ich alte Person den Rest meiner Tage vergnügt zubringen. Da ich jetzt doch nichts anderes zu thun habe, so will ich meine alten Tanten und Schwägerinnen aufsuchen, mit ihnen in eine Theestube*) gehen und Thee trinken.

(Ende des Vorspiels.)

Erster Akt. Zwischen dem Vorspiel und dem Beginn des ersten Aktes sind, wie den Zuschauern sehr genau berichtet wird, fünf Jahre verflossen. Hai tangs Mutter ist gestorben, Tschang lin davongegangen, und Hai tang hat dem Herrn Ma einen Sohn geboren, während die Frau ersten Ranges kinderlos ist. Diese aber hat einen Liebhaber, den Gerichts-Assessor Tschao, und gleich im ersten Monologe, in welchem sie sich den Zuschauern bekannt macht, erklärt sie in dürren Worten, ihr einziger Wunsch gehe dahin, ihren Gemahl aus dem Wege zu räumen, um den Assessor heirathen zu

*) Dergleichen Theestuben giebt es überall im Lande; in Peking sind ihrer mehrere tausend.

können. Dieser tritt auch in der zweiten Scene alsbald auf, die Frau theilt ihm ihren Plan mit, und Tschao giebt ihr auf der Stelle Gift, das er, wie er sagt, schon längst bei sich getragen. Aber er giebt es ihr bloß, ohne ihr zu sagen, was sie damit thun soll, und darauf beruft er sich als Rechtsgelehrter späterhin auch vor Gericht. — Hai tang, welche nunmehr auftritt, preist in einem lyrischen Monolog ihr gegenwärtiges Glück im Vergleich mit ihrem früheren Loose. Da tritt ihr Bruder Tschang lin vor sie, der, entblößt von Allem, nach seiner langen Wanderschaft wieder heimgekehrt ist. Er bittet sie um eine Unterstützung; sie erinnert ihn an seine frühere Härte und versichert ihn, nachdem er wiederholentlich gebeten, sie könne in dem Hause ihres Gemahls über nichts verfügen. Mit diesem Bescheid verläßt sie ihn. Während er aber noch seinen Zorn über diese schnöde Behandlung äußert, kommt die Frau ersten Ranges. Sie äußert Theilnahme für ihn und verspricht, sich bei seiner Schwester für ihn zu verwenden, da ihr ja, weil sie Mutter eines Sohnes geworden sei, über Alles im Hause zu gebieten habe. — Hai tang hat aber wirklich nur aus Gewissenhaftigkeit dem Bruder ihre Unterstützung versagt. Die Frau ersten Ranges sucht ihr in einem vertraulichen Zwiegespräch die Bedenklichkeiten auszureden, und Hai tang legt hierauf mit Freuden Oberkleid und Haarschmuck ab, worauf die Frau ersten Ranges ihr verspricht, diese Sachen dem Bruder sofort einzuhändigen. Sie thut es auch, sagt aber dem Tschang lin, es seien ihre eigenen Sachen, die sie ihm bringe, damit er sie verkaufe und sich für den Augenblick helfe; die Schwester dagegen sei zu allen Vorstellungen und Bitten taub geblieben, und weigere sich beharrlich, dem Bruder das Geringste zukommen zu lassen. Tschang lin bedankt sich für diesen Beweis von Theilnahme, erklärt, daß er sich als Polizeisoldat wolle anwerben lassen, und geht, ergrimmt über die Schwester, mit dem Wunsch ab, daß sie einst vor Gericht unter seinen Stock kommen möge. — Se. Würden Ma kommt von einem Geschäftsgang nach Hause. Hai tang eilt hinaus, ihm Thee zu bereiten. Ma wundert sich, daß Hai tang weder Oberkleid noch Kopfschmuck trage, und die Frau ersten Ranges redet ihm vor, sie habe Hai tang überrascht, wie sie diese Sachen eben einem Liebhaber gegeben. Ma, höchst aufgebracht, schlägt die zurückkehrende Hai tang, indem er ihr vorwirft was er eben von ihr habe hören müssen. Sie erzählt zu ihrer Rechtfertigung den wahren Hergang. Ihre Feindin aber leugnet alles ihr ins Gesicht ab,

und es entsteht ein Wortwechsel, in dem jede der Anderen ihre eheliche Untreue vorwirft. — Herr Ma fühlt sich vor Aerger unwohl, und verlangt eine Suppe. Hai tang bringt dieselbe; die Frau kostet sie und schickt Hai tang fort, Salz zu holen. Inzwischen wirft sie das Gift in die Suppe, sagt der zurückkehrenden Hai tang, sie solle dem Herrn dieselbe reichen, und entfernt sich. Kaum hat Herr Ma getrunken, so stirbt er, ohne ein Wort zu sagen. Hai tang bricht in die rührendsten Klagen aus; die Frau aber, die eben zurückkehrt, giebt die That ihr Schuld und läßt ihr die Wahl, entweder mit Zurücklassung ihres Kindes, das nach den Gesetzen in diesem Fall Erbe des ganzen väterlichen Vermögens ist, die Flucht zu ergreifen oder vor Gericht zu erscheinen, und Hai tang wählt, ihrer Schuldlosigkeit sich bewußt, das letztere. Mit dieser Erklärung entfernt sie sich; die Frau ersten Ranges aber äußert in einem Monologe die Absicht, das Kind geradezu für ihr eigenes auszugeben, und von den Hebammen und Nachbarn bestätigende Aussagen zu erkaufen. Da überdies ihr Liebhaber, der Assessor, die Hauptperson bei Gericht ist, so hofft sie ganz sicher zu sein, und der Assessor, der eben dazu kommt, und von ihrem Plane hört, bestätigt sie in ihrer Hoffnung.

Zweiter Akt (Scene: Die Gerichtsstube). Der Stadtrichter Su schun, ist, wie er den Zuschauern bald anfangs offenherzig mittheilt, ein gewissenloser und seinem Amt keineswegs gewachsener Mann. Die gegenseitigen Anklagen der beiden, mit dem Kind vor ihm erscheinenden Weiber machen ihn auch bald so verwirrt, daß er den Assessor Tschao rufen läßt, und diesem die ganze Sache übergiebt. Bei dem weitläuftigen Verhör findet dieser nun natürlich, daß Niemand anders, als Hai tang den Verstorbenen vergiftet haben kann, und in Betreff des Kindes sagen zwei Hebammen und zwei Nachbarn aus, die Frau ersten Ranges sei die Mutter. Vergebens erschöpft sich Hai tang in rührenden Klagen und Betheuerungen. Sie wird geschlagen und so sehr gemartert, daß sie endlich vom Schmerz überwältigt das falsche Bekenntniß ablegt, sie habe den Mann vergiftet und das Kind sich zugeeignet. Damit ist der Prozeß zu Ende gekommen, und Su schun bemerkt am Schluß des Aktes: „Jetzt steigt mir der Gedanke auf, daß ich, der eigentliche Richter, mit der Sache gar nichts zu thun gehabt. Soll Jemand gezüchtigt oder freigesprochen werden, so bleibt alles das dem Assessor Tschao überlassen, und dies geschieht, weil ich ein alberner Tropf bin."

Dritter Akt (Scene: Die nach der Bezirksstadt Kai fong fu führende Straße). Hai tang erscheint mit Ketten belastet und das Halsbrett tragend, geführt von zwei Gerichtsdienern, die unter rohem Spott und Mißhandlungen sie nach der Bezirksstadt führen, wo ihr von dem Obergericht das Urtheil gesprochen werden soll. Da kommt bei einer Schenke ihr Bruder Tschang lin herzu, der inzwischen Gerichtsdiener in Kai fong fu geworden und in Amtsgeschäften auf der Straße ist. Sie erkennen einander, Tschang lin aber, eingedenk ihrer schnöden Härte gegen ihn, will zuerst nichts von seiner Schwester wissen, bis diese ihm endlich alle die boshaften Ränke der Frau Ma mittheilt, und nachdem er die Geschichte der unglücklichen Schwester ganz erfahren, ist er entschlossen, ihr kräftig beizustehen. — Der Assessor Tschao aber hat die Gerichtsdiener bestochen, daß sie unterwegs die Hai tang umbringen sollen, damit der Prozeß nicht erst vor das Obergericht komme, und um sich von der Ausführung seines Auftrages zu überzeugen, ist er mit Frau Ma nachgegangen. Eben als Bruder und Schwester sich verständigt haben, kommen jene Beiden an. Sie werden von Hai tang erkannt, von Tschang lin alsbald verhaftet und mit Hai tang zusammen in die Bezirksstadt vor das Obergericht gebracht.

Vierter Akt (Scene: Der Gerichtssaal des Obergerichts zu Kai fong fu). Der Oberrichter Pao tritt auf und kündigt sich den Zuschauern als einen Mann geraden Herzens, reinen Wandels und unerschütterlicher Diensttreue an, der mit Schmeichlern und Verleumdern keine Gemeinschaft habe, und darum vom Kaiser beauftragt sei, über pflichtvergessene Beamten zu wachen und den Unterdrückten beizustehen. Er erzählt sodann, daß er durch einen Bericht aus Tsching tscheou erfahren, wie eine gewisse Hai tang der Buhlerei wegen ihren Mann vergiftet und gewaltsamer Weise sich des Kindes von der Frau ersten Ranges bemächtigt habe. Die erste Beschuldigung scheine ihm nun nicht gerade unglaublich; desto unwahrscheinlicher aber die zweite, und daher wolle er die ganze Sache lieber noch einmal genau untersuchen. — Hierauf tritt Hai tang, von ihrem Bruder und einigen Gerichtsdienern geführt, herein. Der eine Gerichtsdiener meldet sie dem Oberrichter an, und dieser frägt die Angeklagte, ob sie sich zu dem ihr schuldgegebenen Verbrechen bekenne. Hai tang kann vor scheuer Ehrfurcht nicht antworten. Daher erklärt Tschang lin in ihrem

Namen, daß sie unschuldig sei. Der Oberrichter bedeutet ihn, daß es ihm als Diener des Gerichtes nicht zukomme, für die Angeklagte zu sprechen, und da er gleichwohl, indem Hai tang immer noch schweigt, für sie nochmals das Wort nimmt, so befiehlt der Oberrichter, ihm dreißig Stockschläge zu geben. Tschang lin wirft sich nieder, so daß er mit der Stirn den Boden berührt und sagt dabei, Hai tang sei seine Schwester, und nur darum, weil sie aus Blödigkeit nicht habe sprechen können, sei er für sie als Wortführer aufgetreten. Dies genügt dem Oberrichter, und er wendet sich nunmehr mit ermuthigender Freundlichkeit zu der Angeklagten: „Nun Hai tang, zu welcher Gattung von Leuten gehörtest du, bevor Ma Kiun king dich als Frau zweiten Ranges heirathete?"

Hai tang (singt)

„Ich lebte zwischen Weiden hier am Steg,
Man fand mich bei den Blumen dort am Weg;
Ich führte jetzt den alten Gast hinaus,
Und lockte dann den andern her ins Haus.
Ich war gewöhnt, zu tanzen und zu springen
Und schlechte Lieder böser Lust zu singen."

Oberrichter. Du warst also eine Hetäre! Hat dich Ma Kiun king gut behandelt?

Hei tang (singt).

„Beide lebten wir wie Frau und Mann
Und einander herzlich zugethan.

In dieser Art examinirt der Oberrichter weiter, und erfährt auf solche Weise, wie hinterlistig Frau Ma den Tschang lin belogen und Hai tang verleumdet hat. Auf seine Frage, wie denn die Hebammen und Nachbarn bezeugen könnten, daß Frau Ma des Kindes Mutter sei, antwortet Hai tang singend:

„Ja, diese Nachbarschaft — Geld gab sie ihnen,
Damit sie ihren schlechten Zwecken dienen,"

und auf die Frage, wie sie, wenn sie unschuldig sei, gleichwohl sich als schuldig habe bekennen können, erklärt sie unter andern:

„Vor des Gerichtes Stufen wars wie Donners Krachen,
Die Schläge, Hieb auf Hieb, zerfleischten mir den Leib,
Die Henker hieben zu, daß mir die Knochen brachen,
Und nichts geschah den falschen Zeugen für das Weib.
Dann erst, als des Gefühls beraubt, ich sank darnieder,
Da peitschten sie nicht mehr auf die zerbrochnen Glieder."

Inzwischen ist die Frau mit dem Kinde, begleitet von den Nachbarn und Hebammen, gekommen, die allesammt auf die Frage des Oberrichters antworten, die Frau ersten Ranges sei des Kindes Mutter. Der Oberrichter sagt hierauf: „Registrator, nimm eine Steinkohle, ziehe hier an den Stufen einen Kreis, und stelle das Kind hinein. Die beiden Frauen sollen nun das Kind herausziehen. Diejenige, welche dasselbe geboren hat, wird es aus dem Kreise bringen; die, welche es nicht geboren hat, wird es nicht vermögen." Der Registrator thut das Befohlene, und Frau Ma reißt das Kind mit leichter Mühe heraus. Hai tang vermag es nicht. Der Oberrichter befiehlt sie zu schlagen und alsdann den Versuch zum zweiten Male zu machen. Auch diesmal ist das Resultat dasselbe, und Hai tang sagt zum Oberrichter: „Ich wendete keine Kraft an, weil das Kind, wenn es von zwei Seiten gezerrt würde, sicherlich Schaden leiden müßte. Es ist zart und schwach; man könnte ihm leicht ein Glied zerbrechen. Wenn Sie daher, o Herr, mich auch todt schlagen lassen, so werde ich doch nicht wagen, es gewaltsam aus dem Kreise zu ziehen.

Meinem eignen Kind sollt' ich bereiten Schmerzen?
Thut dies eine Mutter mit Gefühl im Herzen?

Dem Oberrichter genügt dies vollkommen, um in Hai tang die wahre Mutter zu erkennen, und da er das ganze Gewebe heimtückischer Bosheit alsbald klar durchschaut, so spricht er, nachdem er die übrigen Mitschuldigen der angeblichen Mutter verhört hat, das Urtheil in folgender Weise: Der Richter Su schun wird seines Amtes entsetzt, unter das gemeine Volk verwiesen und kann nie wieder eine Anstellung erhalten. Die Nachbarn und Hebammen, die falsch Zeugniß abgelegt haben, erhalten Jedes achtzig Stockschläge und werden 300 Li weit verwiesen. Die beiden Gerichtspersonen, die sich haben bestechen lassen, erhalten Jeder hundert Stockschläge und werden in eine entfernte wüste Gegend verwiesen, um als Sclaven im Heere zu dienen. Der Ehebrecher und die Ehebrecherin werden zum Tode verurtheilt. Sie sollen auf den öffentlichen Platz geführt und dort mit dem Beil in hundert und zwanzig Stücke zerhauen werden. Alles Vermögen gehört der Hai tang, der auch das Kind zurückgegeben wird, damit sie es erziehe. Tschang lin sei es freigestellt, den öffentlichen Dienst aufzugeben und mit seiner Schwester zu leben.

Hai tang und Tschang lin werfen sich nieder, so daß sie mit der Stirn den Boden berühren, und ihr Schlußgesang endet mit den Worten:

„Falsche Menschen, ihr seid verbannt
Weit weg in ein schreckliches Land,
Und euch Andern ist es erlaubt,
Auf den Markt zu tragen das Haupt.
Würde doch, Excellenz, der ganzen Welt
Der Kohlenkreis vor Augen gestellt.“

XVIII.

Die dramatischen Spiele in Italien.

Die Atellanen.

Schon in dem Abschnitt über die Sicilische Komödie ist auf die ziemlich ähnlichen Italischen Spiele hingewiesen worden, die sich als nationale Volkslustbarkeit unter wechselnden Formen bis auf den heutigen Tag erhalten haben. Den Namen „Atellanen" (fabulae Atellanae), unter dem sie auch in Rom schon frühzeitig bekannt wurden, hatten sie, wie der Grammatiker Diomedes*) berichtet, von der Oscischen Stadt Atella (jetzt Aversa) in Campanien, und der Charakter des munteren, mitunter wohl etwas ausgelassenen, immer aber in den Grenzen einer sittlichen Gesinnung sich haltenden Scherzes scheint erst in der späteren Zeit auch dem Unsittlichen und Unanständigen Zugang verschafft zu haben. Allzufein aber darf man sich allerdings jene nationalen Spiele nicht denken. Strabo**) bemerkt es als etwas Eigenthümliches, daß bei den Oskern und Ausoniern nicht mit dem Volk zugleich auch die Sprache untergegangen sei, indem die Atellanen auch bei den Römern in Oscischer Sprache aufgeführt worden wären, und

---

*) Diomed. III. p. 487. (ed. Putsch) Tertia species est fabularum Latinarum, quae a civitate Oscorum Atella, in qua primum coeptae, Atellanae dictae sunt, argumentis dictisque jocularibus similes satyricis Graecis.

**) Strab. V. 3. 6. Ἴδιον δέ τι τοῖς Ὄσκοις καὶ τῷ τῶν Αὐσονίων ἔθνει συμβέβηκε· τῶν μὲν γὰρ Ὄσκων ἐκλελοιπότων ἡ διάλεκτος μένει παρὰ τοῖς Ῥωμαίοις, ὥστε καὶ ποιήματα σκηνοβατεῖσθαι κατά τινα ἀγῶνα πάτριον καὶ μιμολογεῖσθαι.

wenn gleich neben der Ansicht, daß dies ein von dem Römischen zwar verschiedener, aber den Römern im Ganzen verständlicher Italischer Dialekt gewesen sei, namentlich von Ed. Munk (De fabulis Atellanis, Lpz. 1840) die andere Meinung geltend gemacht worden ist, daß die Atellanen-Sprache das gewöhnliche Latein gewesen sei, indem „Oscisch reden" (Oscorum lingua uti) nur so viel geheißen habe, als „bäurisch, unanständig reden" (rustice, obscoene loqui), so ist doch, man mag sich für die eine oder für die andere Meinung entscheiden, so viel gewiß, daß die Oscischen Atellanen einen ziemlich rüden Charakter gehabt haben müssen. Wie aber? könnte vielleicht eingewendet werden, waren es nicht gerade die Atellanen, in denen nur freie römische Jünglinge auftraten, und mit denen die Histrionen oder die gedungenen Schauspieler von Profession nichts zu thun haben durften? Galt nicht diese Art von Spielen für so ehrenwerth, daß die Acteurs im vollen Genuß aller ihrer bürgerlichen Vorrechte blieben, während ein freier Römer, der sich den Histrionen zugesellt und ihren Beruf erwählt hätte, unfehlbar von seiner Tribus ausgestoßen und vom Kriegsdienst für immer ausgeschlossen worden wäre? — Sehr richtig, und Livius, der uns hierüber in einer bekannten Stelle ziemlich ausführlich belehrt, braucht dabei selbst die, den echt römischen Nationalstolz sehr bezeichnenden Worte, die Römische Jugend habe nicht zugegeben, daß die Atellanen durch die Histrionen geschändet würden *). Aber trotzdem, oder vielmehr eben aus diesem Grunde, dürfen wir uns von dem ästhetischen Werth der Atellanen keine sonderlich hohen Vorstellungen machen. Gerade die Römer waren in den älteren Zeiten, ehe sie durch die Griechen mit Kunst und Wissenschaft bekannter wurden, ein rauhes und für höhere geistige Genüsse wenig empfängliches Volk. Bei Allem, was sie unternahmen, fragten sie zuerst nach dem praktischen Nutzen und den reellen Vortheilen, und nur, wo sie diese handgreiflich vor sich liegen sahen, wußten sie mit der ganzen Energie eines unbeugsamen Willens allen Hindernissen Trotz zu bieten. Die schönen Künste dagegen waren in ihren Augen bloßes Spielwerk, gut genug zum Zeitvertreib für müßige Stunden, aber für den freigebornen Rö-

*) Liv. VII. 2. Quod genus ludorum ab Oscis acceptum tenuit juventus, nec ab histrionibus pollui passa est. Eo institutum manet, ut actores Atellanarum nec tribu moveantur, et stipendia, tanquam expertes artis ludicrae, faciant.

mer als ernste Beschäftigung nicht passend. Das Schicksal der griechischen Staaten schien den Römern von altem Schrot und Korn die Meinung, daß die Pflege der Künste und Wissenschaften ein Volk nur verweichliche und zur Unterjochung reif mache, thatsächlich zu rechtfertigen, und daher galt es ihnen als eine Art Ehrensache, die zur Verweichlichung, Schwelgerei und Ueppigkeit verlockenden Musen als verführerische Dirnen so fern wie möglich zu halten. Bei aller Bewunderung ihres praktischen Taktes also und aller der Eigenschaften und Vorzüge, durch welche sie zur Welt beherrschenden Nation wurden, werden wir bei den Römern der älteren Zeit in Beziehung auf Kunst und Wissenschaft nur eine sogenannte Krautjunker-Bildung voraussetzen dürfen, die sich auf den Kriegsdienst und eine genaue Kenntniß des Landlebens beschränkte, und damit stimmt es sehr wohl zusammen, daß die Atellanen, soweit wir aus einzelnen Titeln und dürftigen Fragmenten auf ihren Inhalt einen Schluß machen dürfen, meist einen ländlichen Charakter hatten. Gewöhnlich traten Landleute als handelnde Personen auf, die im Gegensatz zu dem Stadtleben durch ihre bäurische Einfalt und Tölpelhaftigkeit und durch allerlei derbe und mit grotesker Gesticulation begleitete Witze die Zuschauer belustigten, und der ernsthafte römische Patricier mag sich mit seinem Nachbar, wenn dieser ihn auf seinem Landgut besuchte, nicht wenig amüsirt haben, wenn seine Söhne, die hoffnungsvollen Junker, sich ein ganz absonderliches Possenspiel ausgedacht hatten, in welchem das ganze Hausgesinde in der frazzenhaftesten Weise copirt war. Denn anfangs wurden die Atellanen eben nur aus dem Stegreif gespielt, und eine schriftliche Aufzeichnung scheint erst dann stattgefunden zu haben, als eine nähere Kenntniß des griechischen Drama den Wunsch erzeugt hatte, auch diesem echt italischen Volksspiel eine regelmäßigere, künstlerische Form zu geben.

Neben den Atellanen werden als Spiele ganz eigentlich römischen Ursprungs die „Saturae“ oder Satirae (d. h. Mischstücke, improvisirte Possenspiele ohne eigentliche dramatische Einheit) genannt, die nach Inhalt und Form von den älteren Atellanen wenig verschieden gewesen sein mögen. Nach Livius*) war eine im Jahr 361 ausgebrochene furchtbare Pest, die sich durch alle sonst herkömmlichen, religiösen Feierlichkeiten nicht hatte abwenden lassen, die Ursache, daß man, um den Zorn der Götter zu besänftigen,

*) Vgl. Liv. VII. 2.

vielleicht auch, um die durch Angst und Furcht niedergebeugten Gemüther aufzurichten, und die dem dumpfen Schmerz ganz Hingegebenen auf andere Gedanken zu bringen, Schauspieler (Ludiones) aus dem benachbarten Etrurien kommen ließ, welche zierliche Tänze vor dem Volk aufführten, aber dabei weder selbst Verse recitirten, noch auch durch Gebehrden ausdrückten, was etwa ein Anderer declamirte, sondern lediglich zu der Musik einer Flöte tanzten. Dieses, den Römern damals noch ganz neue Schauspiel fand allgemeinen Beifall, und da es wohl von Anfang an nur ein Erheiterungsmittel hatte sein sollen, so trat, zumal nach dem Aufhören der Pest, die religiöse Bedeutung jener scenischen Tänze*) bald ganz in den Hintergrund. Das junge Volk in Rom hatte den Etrurischen Tänzern nicht nur ihre Künste schnell abgelernt, sondern auch bei seinen eigenen Versuchen die Entdeckung gemacht, daß das Ganze noch weit amüsanter werden könne, wenn zu dem stummen Tanz belustigende Scherzreden und passende Gesticulationen hinzukämen, und hierdurch wurden diese Possenspiele den Atellanen allerdings so ähnlich, daß wir sie kaum von ihnen zu unterscheiden wüßten, wenn uns nicht einige Notizen über den Atellanen-Dichter L. Pomponius Bononiensis (von Bologna) und die römischen Exodien erhalten wären, die das gegenseitige Verhältniß beider Arten von Spielen etwas klarer machen. Der Hauptunterschied scheint nämlich, um es mit kurzen Worten zu sagen, darin bestanden zu haben, daß die Atellanen späterhin durch den Einfluß der griechischen Literatur veredelt und aus bloßen Stegreifsspielen zu sorgfältig ausgearbeiteten Dramen wurden, während jene römischen Spiele ihren Stegreifscharakter beibehielten, und der Aufführung ernster und ergreifender Stücke als erheiterndes und belustigendes Nachspiel folgten, wie es dem Nationalcharakter entsprach und der Masse des Volkes ungleich lieber war, als die schönste Tragödie. Und aus diesem Grunde erhielten sie auch den Namen „Exodia“

*) Daß diese Tänze zum religiösen Cultus der Etrusker gehörten, versichert Isidorus, der dieses Volk für eine Lydische Kolonie erklärt, und demgemäß auch das Wort ludus von den Lydiern ableitet, ausdrücklich; vgl. Etymolog. XVIII. 16. Lydii ex Asia transeuntes in Etruria consederunt, duce Tyrrheno, qui fratri suo in regno successerat. Contentione igitur in Etruria inter ceteros ritus superstitionum suarum, spectacula quoque religionis nomine instituerunt. Hinc Romani arcessitos artifices mutuati sunt, indeque ludi a Lydiis vocati sunt.

(Nachspiele). Von ihrem Charakter aber, der nachmals bei dem zunehmenden Verfall der Sitten immer unzüchtiger wurde, geben uns Ammianus Marcellinus (XXVIII. 4) und die Scholien zu Juvenal (Sat. III. 175) eine ungefähre Vorstellung, indem sie mit „Exodiarius“ einen Possenreißer bezeichnen.*)

Ob die Atellanen der früheren Zeit bei aller Lustigkeit und Derbheit sich von dem eigentlich Obscönen fern gehalten haben, läßt sich nicht mit Sicherheit bestimmen. Wir wissen nur, daß der bereits genannte L. Pomponius von Bologna (um 93 v. Chr.) auch nach dem Zeugniß der Alten,**) der Erste war, welcher dem bis zu seiner Zeit wahrscheinlich immer noch sehr einfachen und rohen Spiel diejenige Form zu geben suchte, an welche man seit der Einführung der griechischen Komödie gewöhnt war, ohne daß dabei der originelle und volksthümliche Charakter der Atellanen wäre aufgeopfert worden, und vielleicht geschah es absichtlich, daß er sich, wie Vellejus bemerkt, der ihn sinnreich, aber im Ausdruck rauh nennt, von der Glätte und Abrundung des Stils eines Terenz fern hielt. Es sind uns Titel, Verse und Worte von mehr als sechzig Stücken von ihm bekannt. Nur wenige jedoch werden ausdrücklich als Atellanen angeführt, und zwei derselben, die Adelphi und die Synephebi, lassen vermuthen, daß Pomponius sich auch in der Bearbeitung griechischer Komödien versucht habe.

Außer L. Sulla, der (nach Athenäus VI. 17) gleichfalls ein Atellanenstück geschrieben haben soll, wird als ein berühmter und sehr fruchtbarer Atellanen-Dichter Novius***) genannt, den wir nach den uns erhaltenen Titeln, Versen und Worten als Verfasser von mehr denn vierzig Stücken kennen.

Späterhin, gegen das Ende der Republik, scheinen die Atellanen durch die Mimen von der Bühne auf einige Zeit verdrängt worden zu sein, und erst nach Augustus (um 24 n. Chr.) war

---

*) Schol. ad Juvenal l. c. Exodiarius apud veteres in fine ludorum intrabat, quod ridiculus foret, ut quidquid lacrimarum atque tristitiae coegissent ex tragicis affectibus, hujus spectaculi risus detergeret.

**) Vellej. Hist. Rom. II. 9. Sane non ignoramus, eadem aetate (i. e. 660 u. c.) fuisse Pomponium, sensibus celebrem, verbis rudem et novitate inventi a se operis commendabilem.

***) Macrob. Saturn. I. 10. Novius probatissimus Atellanarum scriptor.

C. Memmius,*) der letzte von den uns bekannten Atellanen-Dichtern, für ihre Wiederherstellung thätig, die jedoch nur von kurzem Bestand war. Denn bald darauf fanden die dramatischen Spiele überhaupt in den Mimen und Pantomimen ihren Untergang.

Ueber den Inhalt dieser späteren Atellanen scheint ein Umstand, der sonst an und für sich betrachtet nicht leicht zu erklären wäre, einiges Licht zu geben. Horaz nämlich gedenkt in seiner Poetik (v. 221 ff.) der Römischen Satyrspiele, und zeigt, wie dieselben verbessert werden könnten. Die Grammatiker Donatus**) und Diomedes dagegen lassen bei ihrer sorgfältigen Aufzählung aller Gattungen dramatischer Spiele gerade die Satyrdramen weg. Daher vermuthete Hurd in seinem Commentar zur Horazischen Poetik (S. 172 ff.), der Dichter möge wohl mit seinen Satyrspielen die Atellanen gemeint und diesen die Form des griechischen Satyrdrama gewünscht haben. Nun wäre es allerdings wunderlich genug, wenn Horaz, statt den herkömmlichen Namen „Atellanen" zu brauchen, von Satyrspielen gesprochen hätte. Aber die echt römischen, dramatischen Satirae waren einerseits den Atellanen so ähnlich, und erinnerten andererseits mit ihrem Namen so unwillkührlich an die Griechischen Satyrdramen, daß Horaz sehr leicht diese jenen substituiren konnte. In den einen, wie in

*) Macrob. Saturn. II. 1. C. Memmius quoque, qui post Novium Pomponiumque diu jacentem artem Atellaniam suscitavit.

**) Die Hauptstelle bei Donatus (ad Terent p. XXXI. ed. Zeune) ist diese: Fabula generale nomen est; ejus duae primae partes sunt Tragoedia et Comoedia. Si Latina argumentatio fit, praetextata dicitur. Comoedia autem multas species habet. Aut enim palliata est, aut togata, aut tabernaria, aut Atellana, aut mimus, aut Rhintonica, aut planipedia. — Comoediarum formae sunt tres: Palliatae Graecum habitum ferentes, quas nonnulli tabernarias vocant; Togatae juxta formam personarum, habitum togarum desiderantes; Atellanae salibus et jocis compositae, quae in se non habent nisi vetustam elegantiam. — Rhinthonicae nomen habent ab auctoris nomine; tabernariae ab humilitate argumenti et styli, Mimi a diuturna imitatione vilium rerum et levium personarum. — Planipedia autem dicta ob humilitatem argumenti ac vilitatem actorum, qui non cothurno aut socco utuntur in scena aut pulpito, sed plano pede; vel ideo, quod non ea negotia continet, quae personarum in turribus aut in coenaculis habitantium sunt, sed in plano et humili loco.

den anderen war der ländliche Charakter vorherrschend; hier wie dort bildete das Burleske und Groteske den Hauptinhalt, und auch äußerlich machten beide den lustigen Schluß der theatralischen Aufführungen. Indeß werden wir immer die Atellanen und die römischen Satirae nicht sowohl mit den Attischen Satyrdramen, als vielmehr mit den (S. 163) charakterisirten Sicilischen Komödien vergleichen dürfen, wie denn überhaupt nicht zu vergessen ist, daß die dramatischen Spiele der Römer von Anfang an nur als ein Erheiterungs- und Belustigungsmittel angesehen wurden, bei dem man ernstere Tendenzen weder voraussetzte, noch verlangte. Allerdings führten bei Spielen, die von Anfang an auf gegenseitige Neckereien abgesehen waren, die Zeitverhältnisse fast unwillkührlich politische Anspielungen herbei, und ließ es sich gerade thun, so benutzte der Dichter oder Schauspieler wohl die sich darbietende Gelegenheit, diesem oder jenem Großen verblümter Weise eine Bitterkeit zu sagen. Aber an die ehemalige Aristophanische Freimüthigkeit haben wir dabei natürlich nicht mehr zu denken. Denn Nävius (um 230 v. Chr.) mußte, da er sich einige Anzüglichkeiten gegen Scipio und Metellus erlaubt hatte, im Gefängniß und nachher im Exil dafür büßen, und als unter Caligula ein Atellanen-Dichter einmal einen zweideutigen Scherz wagte, so ließ der Kaiser ihn mitten im Amphitheater verbrennen.*) Man kann sich also leicht denken, daß sich Jeder, dem sein Leben irgend noch etwas werth war, vor den Aeußerungen einer satirischen Laune mit der möglichsten Vorsicht in Acht nahm; und je leichter es war, auch den unverfänglichsten Worten eine üble Bedeutung unterzuschieben, desto weniger wird man sich wundern dürfen, daß bei den theatralischen Spielen die Rede nach und nach ganz zurücktrat und den stummen Künsten der Pantomimen wich.

---

*) Sueton. Caligul. c. 27. Atellanae poetam ob ambigui joci versiculum media Amphitheatri arena igni cremavit.

XIX.

Die römische Tragödie.

Man hat zur Beantwortung der, besonders in neueren Zeiten oft aufgeworfenen Frage: „Warum sind die Römer gegen die Griechen im Trauerspiel zurückgeblieben?“ eine Menge Ursachen aufgesucht und zusammengestellt, die gewiß bedeutsam genug waren, um einer gedeihlichen Entwickelung der römischen Tragödie hemmend entgegenzuwirken. Aber man hätte die ganze Untersuchung bedeutend abkürzen können, wenn man bei jener Frage nicht die Römer den Griechen überhaupt, sondern den Athenern gegenüber gestellt hätte. Denn werden sie z. B. mit den Spartanern verglichen, so dürfte in Beziehung auf die tragische Kunst der Unterschied kein sehr bedeutender sein. Nur bei den Athenern hatte, wahrscheinlich wegen ihrer Abstammung von den milden und heiteren Joniern, der Geist jene Elasticität und Schmiegsamkeit, welche Scherz und Ernst, Spiel und Arbeit, Andacht und Lustbarkeit in so anmuthiger Weise zu verbinden wußte. Bei den Dorischen Stämmen dagegen war alles dies streng von einander gesondert. Die ernsten Geschäfte durften durch keinen Scherz unterbrochen werden, und gestattete man sich nach vollbrachter Arbeit Scherz und Spiel, so mußte wiederum jeglicher Ernst fern bleiben. Bei einem solchen Charakter konnte es den Doriern nicht leicht einfallen, mit einer gottesdienstlichen Feier irgend welche theatralische Spiele in Verbindung zu bringen, und bei der Aufführung tief ergreifender Tragödien mochte Mancher immer nicht recht wissen, ob er weinen oder lachen sollte. Denn war auch die Handlung von der Art, daß sie ihm fast unwillkührlich Thränen entlockte, so sagte er sich doch

zugleich, daß das Alles eigentlich bloßes Spiel sei, und es mochte ihm wunderlich genug vorkommen, wie man, statt sich durch lächerliche Possenspiele das Zwerchfell erschüttern zu lassen, an so ernsten Vorstellungen Geschmack finden könne.

Eben diesen Charakter finden wir aber auch in Italien und namentlich bei den Römern wieder. Für die Darstellung edler Leidenschaften und zarter Gefühle war das Volk wenig empfänglich, und wollte es nach gethaner Arbeit unterhalten sein, so mußte es etwas zum Lachen haben. Die religiöse Bedeutung, welche die Attische Tragödie zu einem so hohen Grad der Vollendung gedeihen ließ, trat hier von Anfang an ganz zurück, und die dramatischen Spiele waren und blieben in den Augen der Meisten eben nur ein Belustigungsmittel für müßige Stunden. — Wie reich demnach auch die ältere Römische Geschichte an tragischen Stoffen war, und wie trefflich sich Romulus, der Untergang des Albanischen Königs Mettus Suffetius im Kampf mit dem römischen Tullus Hostilius, der stolze Tarquinius, der edle Brutus und die züchtige Lucretia zur tragischen Behandlung geeignet hätten, so fiel es doch Niemandem ein, sie in dieser Weise zu benutzen, und Livius Andronikus, der Erste, welcher die Römer mit der kunstgemäßen Tragödie bekannt machte, hatte die Stoffe für seine Stücke meist aus der griechischen Mythologie entnommen, was uns auch keinesweges befremden kann. Er selbst war ein geborener Grieche aus Tarent, der wahrscheinlich bei der ersten Eroberung der Stadt durch die Römer (272) in römische Gefangenschaft und auf diese Weise nach Rom kam, wo er die Kinder des Livius Salinator, in dessen Gewalt er war, unterrichtete. Der römische Senator war zufrieden mit ihm und gab ihm die Freiheit, wobei der bisherige Sclave nach römischer Sitte den Namen seines Herrn „Livius" erhielt. Je genauer er nun wußte, daß er die Achtung, die ihm sein Principal bewies, vornehmlich seiner genauen Kenntniß der griechischen Sprache und Literatur verdankte, desto natürlicher war es, daß er, der Grieche, dem es nicht leicht einfallen konnte, die Thaten seiner römischen Unterdrücker zu feiern, für seine dramatischen Arbeiten Stoffe aus dem Sagenkreis seiner griechischen Vorfahren wählte, zumal da diese ihm großentheils in griechischen Bearbeitungen bereits vorlagen.*) Ueber den dichterischen

*) Die Grammatiker nennen als Titel seiner Stücke: Adonis, Aegisthus,

Werth seiner Stücke haben wir bei den höchst unbedeutenden Fragmenten, die auf uns gekommen sind, natürlich kein Urtheil. Cicero*) meinte, sie seien nicht werth, zweimal gelesen zu werden, und auch Horaz**) erkannte ihnen des alterthümlichen Charakters wegen mehr eine historische, als dichterische Bedeutsamkeit zu. Von größerer Wichtigkeit aber, als diese Bemerkungen über die stylistische Eigenthümlichkeit des Dichters, muß uns die Notiz des Geschichtschreibers Livius sein, daß der Dichter, der anfangs unter musikalischer Begleitung einer Flöte die Hauptrollen in seinen Stücken selbst recitirt hatte, da er, von den Zuschauern häufig aufgefordert, manche Stellen mehrere Male wiederholen mußte, wovon er heiser wurde, sich es ausbat, einen des Gesanges kundigen Sclaven zu Hülfe nehmen zu dürfen, der seinen Platz vor dem Flötenbläser erhielt und die lyrischen Parthien zu singen hatte, so daß dem Schauspieler fortan nur der Dialog und die Action übrig blieb. Denn was man damals dem Livius auf sein Gesuch bewilligte, wurde seitdem feststehende Sitte.***)

Ein etwas jüngerer Zeitgenosse war Cnejus Nävius, der im zweiten Punischen Kriege in dem römischen Heer diente und um 235 mit seinen Dramen in Rom auftrat. Als Komödiendichter aber stieß er mit seiner Freimüthigkeit bei den Aristokraten, namentlich Metellus und Scipio Africanus, an, und mußte dafür zuerst ins Gefängniß, nachher ins Exil wandern, in dem er 204 zu Utica starb. Bei seinen Tragödien, von denen uns dem Titel nach Alceste, Aegistheus, Tereus, Danae, das Trojanische Pferd, Hektor, Hesione, Iphigenia, Lykurg, die Phönizierinnen ɩc. bekannt sind, scheint auch er meist griechische Vorbilder benutzt zu haben.****)

Ajax, Andromeda, Antiope, die Centauren, Helena, das Trojanische Pferd, Laodamia, Protesilaus, Hermione, Teucer, Tereus u. a.

*) Cic. Brut. c. 18. Livianae fabulae, non satis dignae, quae iterum legantur.

**) Horat. Epp. II. 1. 69.

***) Liv. VII. 2. Livius — (idem scilicet, id quod omnes tum erant, suorum carminum actor) dicitur, quum saepius revocatus vocem obtudisset, venia petita puerum ad canendum ante tibicinem quum statuisset, canticum egisse aliquanto magis vigente motu, quia nihil vocis usus impediebat. Inde ad manum cantari histrionibus coeptum, diverbiaque tantum ipsorum voci relicta.

****) Wie eifrig seine Dramen im Augusteischen Zeitalter gelesen wurden, beweist eine Aeußerung des Horaz Epp. II. 1. 53.

Gleiches gilt von Ennius, aus Rudiä in Calabrien, den Cato, der Censor, in Sardinien kennen lernte und nach Rom mitnahm, wo Ennius nicht nur ihn im Griechischen unterrichtete, sondern auch seine Römischen Annalen in lateinischen Hexametern schrieb, wofür ihm das Bürgerrecht zu Theil wurde. Ueberhaupt hatte um diese Zeit — Ennius war 241 geboren und starb 169 — der Geschmack an griechischer Literatur bei den patricischen Geschlechtern schon bedeutend zugenommen, und namentlich war der ältere Scipio Africanus dem Dichter so freundschaftlich zugethan, daß er ihn fast nie von seiner Seite ließ, und dieser ihm selbst ins Feldlager folgen mußte. Von seinen Tragödien sind uns dem Titel nach bekannt: Medea, Iphigenia, Achilles, Ajax, Telamon, Paris, Andromache, Hektor, Hekuba, die Eumeniden, Dulorestes, Erechtheus, Cresphon, Athamas, Andromeda, Telephus, Thyestes, Melanippe, Alkmäon, Alceste, Polydorus u. a. — sämmtlich griechische Stoffe und Bearbeitungen der gleichnamigen Tragödien griechischer Dichter.

Selbstständiger trat der, auch von den Römern der späteren Zeit mit hoher Achtung genannte Schwestersohn des Ennius, M. Pacuvius (geb. 220 zu Brundisium, starb als neunzigjähriger Greis 130 zu Tarent, wohin er sich in den letzten Lebensjahren von Rom zurückgezogen hatte), als Tragiker auf, indem er abweichend von seinem griechischen Vorbild in der Behandlung des Mythus oft einen wesentlich verschiedenen Weg eingeschlagen haben soll. Zugleich wurde an ihm Erhabenheit der Gedanken wie des Ausdrucks, würdevolle Behandlung des Gegenstandes, gelehrte Bildung und eine kräftige, echt römische, ja selbst kunstvolle Sprache gerühmt. Uebrigens sind uns auch von seinen Tragödien, unbedeutende Fragmente abgerechnet, nur die Titel bekannt, die meist an die bekannten griechischen Stoffe erinnern. Merkwürdiger aber ist es, daß er auch einen „Aemilius," womit der in der Schlacht bei Cannä gefallene römische Feldherr gemeint ist, geschrieben haben

„Naevius in manibus non est, et mentibus haeret
Paene recens? adeo sanctum est vetus omne poema"
wobei man allerdings nicht vergessen darf, daß die geheime Unzufriedenheit mit den durch Augustus festgestellten monarchischen Regierungsformen, und der sehnsüchtige Rückblick in die Zeiten der Republik an der Vorliebe für jene alten Dichter nicht geringen Antheil gehabt haben mag.

soll, in dem wir die erste sichere Spur einer Behandlung römischer Stoffe finden.

Unter seinen Augen bildete sich der zweite bedeutendere Tragiker L. Attius, der Sohn eines Freigelassenen (geb. 160, starb in hohem Alter, 87), den Pacuvius als einen vielversprechenden Jüngling schätzte. Auch seine Tragödien, die wir gleichfalls meist nur dem Titel nach kennen, lassen vorzugsweise auf die Behandlung griechischer Stoffe schließen. Doch wird neben ihnen auch ein „Brutus" und ein „Decius" (der bekannte Feldherr, der sich im Samniterkriege feierlich dem Tode weihte) und von dem Grammatiker Diomedes (III. p. 487. ed. Putsch) ein „Marcellus" (wahrscheinlich der ruhmvoll im zweiten Punischen Kriege gefallene Feldherr) genannt.

Wäre man auf dem, mit der Behandlung römischer Stoffe eingeschlagenen Wege weiter fortgeschritten, so hätte das Volk vielleicht nach und nach für die tragische Kunst sich mehr interessirt. Aber die politischen Verhältnisse traten einer solchen nationellen, vaterländischen Richtung zu hemmend entgegen, als daß sie nicht sehr bald hätte aufgegeben werden sollen, und jemehr sich in dem Augusteischen Zeitalter die höheren gebildeten Stände von dem niederen Volk schieden, desto weniger dachte man daran, dem letzteren durch die Aufführung vaterländischer Tragödien näher zu treten und in dieser Weise seine geistige Bildung und Veredelung zu befördern. Für gebildet aber galt damals, wer Griechisch verstand, ungefähr so, wie man in neueren Zeiten das Französische für das Kennzeichen einer höheren und feineren Bildung ansah, und die griechischen Lehrer und Erzieher, denen die Vornehmeren den Unterricht und die Erziehung ihrer Kinder anvertrauten, konnten ihren Zöglingen mit der Vorliebe für griechische Kunst und Wissenschaft natürlich nur eine Geringschätzung der älteren römischen Literatur und eine Abneigung gegen das nationelle Element einflößen. Demnach mußte sich Jeder, dem es um den Beifall der höheren Stände zu thun war, genau an die griechischen Vorbilder halten, und seine Hauptaufgabe bestand darin, in einer möglichst geglätteten und gefeilten Sprache lateinisch wiederzugeben, was dort griechisch gesagt war. Nun konnte es wohl für die Gebildeten, welche die Tragödien eines Aeschylus, Sophokles und Euripides selbst gelesen hatten, von Interesse sein, die lateinischen Bearbeitungen römischer Dichter mit ihnen zu vergleichen. Aber welches Interesse hatten diese für das Volk, das kein Griechisch verstand? Die Stoffe ge-

hörten einer fremden, von der italischen Heimath weit entlegenen Sagenwelt an, und die Behandlung entfernte sich, je treuer sie sich dem griechischen Original anschloß, desto weiter von dem, was bei den Römern herkömmlich und gebräuchlich war, so daß man sich nicht eben wundern darf, wenn das Volk bisweilen von der Vorstellung einer kunstreichen Tragödie fortlief, um die Künste eines Seiltänzers oder Possenreißers anzusehen.

Von den römischen Gelehrten werden unter den Tragödiendichtern der späteren Zeit genannt: L. Attilius, als Bearbeiter der Sophokleischen „Elektra;" Q. Tullius Cicero, von dem uns eine „Elektra," „Erigone" und die „Trojanerinnen" dem Titel nach bekannt sind; Julius Cäsar, der in seiner Jugend einen „Oedipus" dichtete;*) der Kaiser Augustus, welcher einen „Ajax"**) (nach Sophokles) und „Achilles" schrieb; Ovid, als Verfasser einer „Medea," die Quintilian neben dem „Thyestes" des L. Varius mit vielem Lobe erwähnt.***) Außerdem werden noch manche Andere genannt. Ganz erhalten aber sind uns von den Arbeiten römischer Tragiker einzig und allein die zehn Tragödien des Seneca: der rasende Herkules, Thyestes, die Thebais, Hippolytus (oder Phädra), Oedipus, die Trojanerinnen (oder Hekuba), Medea, Agamemnon, Herkules auf dem Oeta, Octavia — Stücke, die im XVI. Jahrhundert, namentlich in Frankreich, die größte Bewunderung fanden, und von Corneille und Racine als Muster der wahren klassischen Tragödie eifrig studirt und nachgeahmt wurden. Denn die „Medea" und der „Oedipe" des Corneille sind, ebenso wie die „Phädra" des Racine, großentheils nur Nachbildungen jener römischen Trauerspiele. Trotz aller Schönheiten aber, die ihnen nicht abzusprechen sind, werden wir, wenn wir unbefangen urtheilen wollen, in die excentrischen Lobsprüche der französischen Bewunderer nicht

---

*) Sueton. Jul. Caes. c. 56. Feruntur et a puero et ab adolescentulo quaedam scripta, ut, „laudes Herculis" et tragoedia „Oedipus."

**) Sueton. August. c. 85. Tragoediam magno impetu exorsus, non succedente stylo, abolevit: quaerentibusque amicis, quidnam Ajax ageret, respondit, Ajacem suum in spongiam incubuisse.

***) Quintil. Instit. Orat. X., 1. 98. Jam Varii Thyestes cuilibet Graecorum comparari potest. — Ovidii Medea videtur mihi ostendere, quantum ille vir praestare potuerit, si ingenio suo temperare, quam indulgere maluisset.

ganz einstimmen dürfen. In allen zehn Tragödien herrscht jener rhetorisch-declamatorische Charakter vor, den wir schon bei Euripides fanden, nur daß der römische Dichter seine griechischen Muster noch zu überbieten sucht. Daher zeigt sich in der Diction bei aller Correctheit und Eleganz der Sprache, nicht selten Schwulst und Ueberladung oder gesuchte Kürze und Dunkelheit. Wo es sich irgend thun läßt, sind philosophische Betrachtungen und Sentenzen eingestreut, und die trefflichen Schilderungen, die an und für sich betrachtet für hochpoetische Kunstwerke gelten könnten, verfehlen in der Regel ihre Wirkung, indem sie, am unrechten Ort angebracht, den Gang der Handlung nur unterbrechen.*) Lessing meinte allerdings in seiner kritischen Beurtheilung des „rasenden Herkules," der Dichter könne wohl gewiß sein, daß man ihm seine Fehler willig vergeben werde. „Und was," fährt er fort, „sind es denn endlich auch für Fehler? Er ist mit den poetischen Farben allzu verschwenderisch gewesen; er ist oft in seiner Zeichnung zu kühn; er treibt die Größe hier und da bis zum Schwulst, und die Natur scheint bei ihm allzuviel von der Kunst zu haben. Lauter Fehler, in die ein schlechtes Genie niemals fallen wird!" Bald darauf spottet er über das „unbillige Urtheil" des gelehrten Jesuiten Brümoy, der zu den Stellen, in welchen Herkules raset, bemerkt hatte: „Herkules bildet sich ein, den himmlischen Löwen, den er in dem Nemeischen Walde überwunden, zu sehen, wie er eben bereit ist, die Zeichen des Herbstes und des Winters zu überspringen, um den Stier zu zerreißen, welcher ein Zeichen des Frühlings ist.**) Das ist wahrhaftig eine gelehrte Raserei," — und meint dagegen: „Aber warum ist sie denn gelehrt? Ohne Zweifel dar-

---

*) Vgl. Sämmtl. Schrift. Th. XI. S. 122 ff. der Berliner Ausgabe (1826).

**) Die Stelle lautet (Hercul. fur. act. IV.)

Primus en noster labor
Coeli refulget parte non minima Leo,
Iraque totus fervet et morsus parat.
Jam rapiet aliquod sidus: ingenti minax
Stat ore, et ignes efflat, et rutila jubam
Cervice jactat: quidquid autumnus gravis,
Hiemsque gelido frigida spatio refert,
Uno impetu transiliet: et verni petet
Frangetque Tauri colla.

um, weil ein Jesuitenschüler nicht ganz und gar ein Ignorant sein muß, wenn er wissen will, daß Herkules einen Löwen umgebracht habe. — Oder steckt etwa die Gelehrsamkeit in der Kenntniß der Zeichen des Thierkreises? Wenn das ist, so werden ziemlich alle Bauern gelehrt sein." — Kein Unbefangener aber wird hier zweifelhaft sein, wem er beistimmen soll, ob Brümoy oder Lessing, und der Letztere selbst kann sich, nachdem die erste Begeisterung, mit der er den „rasenden Herkules" gelesen, vorbei ist und das zweite Stück „Thyestes" an die Reihe kommt, nicht enthalten, zu mehr als einer Stelle zu bemerken, daß sie füglich hätte wegbleiben können. So äußert er bei Gelegenheit des Zwiegesprächs zwischen Thyestes und Plisthenes, dem einen seiner Söhne, welchem der Vater die Vorzüge eines einfachen Lebens in niederer Hütte auseinandersetzt, sehr richtig: „Hier verirrt sich Thyestes in eine poetische Beschreibung der ausschweifenden Pracht und Ueppigkeit der Großen. Sie ist schön, und paßt sehr wohl auf die damaligen Zeiten der Römer; aber eben deswegen verliert sie in dem Munde des Thyest sehr viel von ihrer Schönheit." — Noch mehr aber tritt der Fehler, durch unzeitige poetische Schilderungen den Fortgang der Handlung gehemmt zu haben, weiterhin im vierten Akt hervor. Das gräßliche Verbrechen ist geschehen. Atreus hat die Kinder seines Bruders Thyestes ermordet, sie zerhackt, gekocht und gebraten und dem Bruder zu essen gegeben. Der Bote soll dem Chor die Nachricht davon bringen, und er beginnt demgemäß:

„Wo bin ich? Ist dies das Land, in welchem Argos, Korinth und das durch die frommen Brüder berühmte Sparta liegt? Oder bin ich an dem Ister unter den wilden Alanen? Oder unter dem ewigen Schnee des rauhen Hyrkaniens? Oder unter den schweifenden Scythen? Was ist es für eine Gegend, die zur Mitschuldigen eines so gräßlichen Verbrechens gemacht wird?

Der Chor: Welches Verbrechens? Sprich, und entdecke es, welch Unheil es auch sein mag.

Der Bote: Noch starrt mein Geist; noch ist der vor Furcht schaudernde Körper seiner Glieder nicht mächtig; noch schwebt das Bild der gräßlichen That mir vor den Augen. O reißet mich fort, ihr rasenden Sturmwinde, weithin fort, dahin, wohin der von hier fortgerissene Tag kommt!

Der Chor: Du marterst uns durch die Ungewißheit noch mehr. So sprich denn: was ist's, wovor du dich entsetzest. Nenne den Thäter. Ich frage nicht, wer, sondern welcher von beiden es ist. Rede schnell!"

Nun wäre es ohne Zweifel Zeit gewesen, das Geschehene in kurzen Worten zu berichten. Statt dessen ergeht sich der Bote in einer langen poetischen Schilderung des heiligen Haines hinter der

mitternächtlichen Seite des Pelopeischen Palastes, wo der Mord der Kinder stattgefunden hat, der aber hier noch mit keinem Wort erwähnt wird. Der Chor muß sich vielmehr erzählen lassen, daß in dem Hain Taxusbäume, Cypressen, Steineichen und hohe Eichen stehen; daß hier allerlei Weihgeschenke aufgehängt seien, daß es dem Hain auch nicht an einer düsteren Quelle und einem schwarzen Sumpf fehle. Weiterhin wird ihm gemeldet, daß der schaurige Ort von nächtlichen Gespenstern beunruhigt wird. Der ganze Hain leuchtet von Flammen und hallt oft von Geheul wieder. — In dieser Weise geht es weiter fort, und wo es endlich zur Erzählung von dem Morde der Kinder kommt, sind die Zwischenfragen des Chores: Wessen Hand das Eisen geführt habe, gegen wen Atreus es zuerst gebraucht, in welcher Weise der zuerst Getödtete gestorben sei 2c. nur eingeschaltet, um zu neuen Schilderungen Gelegenheit zu geben, bei denen es natürlich an Vergleichen mit dem hungrigen Tiger in den Indischen Wäldern und dem wilden Löwen Armeniens nicht fehlt. — Aehnliches gilt von den übrigen Stücken. Auch sie sind reich an wahrhaft poetischen Schilderungen, nur daß sie sehr oft zur unrechten Zeit angebracht oder unrechten Personen in den Mund gelegt sind. Man kann sich daher kaum des Verdachtes erwehren, daß es bloß rhetorische Uebungsstücke gewesen sein mögen, die vielleicht von vorn herein nicht zur wirklichen Aufführung auf der Bühne bestimmt waren. Den Franzosen allerdings würde in den Zeiten der Wiederherstellung ihres sogenannten klassischen Theaters eine solche Aeußerung nur für das Zeichen eines gänzlichen Mangels an wahrer Bildung und Empfänglichkeit für das Schöne und Erhabene gegolten haben. Denn sie wußten einmal, daß sich das klassische Alterthum ganz besonders in der dramatischen Kunst ausgezeichnet habe, und da es sie einigermaßen genirte, den griechischen Aeschylus und Sophokles zu studiren, so hielten sie sich lieber an den lateinischen Seneca und ließen ihn den Repräsentanten aller Schönheiten und Vorzüge der klassischen Bühne des Alterthums sein; ja auch einem Julius Cäs. Scaliger (st. 1558) war es gar nicht zweifelhaft, daß Seneca an Majestät nicht nur keinem der griechischen Tragiker nachstehe, sondern an Schmuck und Eleganz sogar den Euripides noch übertreffe,*) und denkt man hierbei an poetischen Phrasen-

*) Scalig. Poet. VI. 6. — Quem nullo Graecorum majestate inferiorem existimo, cultu vero ac nitore etiam Euripide majorem.

prunk, witzige Antithesen, epigrammatische Spitzen und brillante Sentenzen, wie sie die französischen Tragiker nur zu bald ihrem römischen Vorbild ablernten, so hat Scaliger allerdings vollkommen Recht. Denn wie weit auch Euripides sich bisweilen von der Natur entfernte, um mit seiner rhetorisch poetischen Kunst zu glänzen, so weiß doch überall der Römer ihn zu überbieten.

Aber wer ist es denn eigentlich? Ist es Seneca, der berühmte stoische Philosoph und Lehrer des Nero? Oder ist es ein anderer Dichter oder Rhetor dieses Namens? — Zu den Zeiten Quintilians (st. um 118 n. Chr.) galt der bekannte Seneca auch für den Verfasser dieser Tragödien; denn es werden Verse aus diesem als Aussprüche des Philosophen citirt. Sidonius Apollionaris (st. 488) dagegen unterschied (Carm. IX. 213 ff.) einen Tragiker Seneca von dem Philosophen. Nach Anderen (z. B. Wachler, Handb. der Gesch. d. Lit. I. 228 f.) sollen vier Tragödien (Agamemnon, die Trojanerinnen, Hippolytus, Medea) von dem Philosophen; drei (Oedipus, der rasende Herkules, Thyestes) von seinem Vater; zwei (Herkules auf dem Oeta, die Phönizierinnen) von einem gleichzeitigen, unbekannten Dichter, und eins (Octavia) von einem jüngeren Rhetor sein. Da jedoch alle diese Stücke, mit Ausnahme der einzigen „Octavia,“*) in der Behandlung des Stoffes, wie in der Diction ziemlich gleichförmig sind, so ist kein hinreichender Grund vorhanden, sie nicht als das Werk eines einzigen Verfassers anzusehen, und je mehr sich in den philosophischen Schriften des Seneca ganz dieselbe dialektische Spitzfindigkeit, dasselbe Wortgepränge und statt der natürlichen Einfachheit jener kunstreiche Flitterstaat findet, desto weniger scheint man ein Recht zu haben, dem Zeugniß des früheren Alterthums zu widersprechen, und diese Tragödien einem anderen Seneca zuzuschreiben. Taugen sie als Theaterstücke nicht viel, so wird man sich darüber weniger wundern dürfen. Sie mögen, wie gesagt, von Anfang an eben nicht für die Bühne berechnet gewesen sein, und zu pathetischen Declamationen in Privatzirkeln oder in einer Rhetorenschule waren sie desto geeigneter. Hierher paßten auch

*) Da in diesem Stück neben Nero auch sein Lehrer Seneca auftritt, so hat man allerdings eher an einen anderen Verfasser zu denken. Vossius rieth daher auf den Geschichtschreiber L. Annäus Florus, während Scaliger den Scäva Memor, einen Freund des Seneca, und Ritter den Curiatius Maternus als Verfasser annahm.

mitternächtlichen Seite des Pelopeischen Palastes, wo der Mord der Kinder stattgefunden hat, der aber hier noch mit keinem Wort erwähnt wird. Der Chor muß sich vielmehr erzählen lassen, daß in dem Hain Taxusbäume, Cypressen, Steineichen und hohe Eichen stehen; daß hier allerlei Weihgeschenke aufgehängt seien, daß es dem Hain auch nicht an einer düsteren Quelle und einem schwarzen Sumpf fehle. Weiterhin wird ihm gemeldet, daß der schaurige Ort von nächtlichen Gespenstern beunruhigt wird. Der ganze Hain leuchtet von Flammen und hallt oft von Geheul wieder. — In dieser Weise geht es weiter fort, und wo es endlich zur Erzählung von dem Morde der Kinder kommt, sind die Zwischenfragen des Chores: Wessen Hand das Eisen geführt habe, gegen wen Atreus es zuerst gebraucht, in welcher Weise der zuerst Getödtete gestorben sei rc. nur eingeschaltet, um zu neuen Schilderungen Gelegenheit zu geben, bei denen es natürlich an Vergleichen mit dem hungrigen Tiger in den Indischen Wäldern und dem wilden Löwen Armeniens nicht fehlt. — Aehnliches gilt von den übrigen Stücken. Auch sie sind reich an wahrhaft poetischen Schilderungen, nur daß sie sehr oft zur unrechten Zeit angebracht oder unrechten Personen in den Mund gelegt sind. Man kann sich daher kaum des Verdachtes erwehren, daß es bloß rhetorische Uebungsstücke gewesen sein mögen, die vielleicht von vorn herein nicht zur wirklichen Aufführung auf der Bühne bestimmt waren. Den Franzosen allerdings würde in den Zeiten der Wiederherstellung ihres sogenannten klassischen Theaters eine solche Aeußerung nur für das Zeichen eines gänzlichen Mangels an wahrer Bildung und Empfänglichkeit für das Schöne und Erhabene gegolten haben. Denn sie wußten einmal, daß sich das klassische Alterthum ganz besonders in der dramatischen Kunst ausgezeichnet habe, und da es sie einigermaßen genirte, den griechischen Aeschylus und Sophokles zu studiren, so hielten sie sich lieber an den lateinischen Seneca und ließen ihn den Repräsentanten aller Schönheiten und Vorzüge der klassischen Bühne des Alterthums sein; ja auch einem Julius Cäs. Scaliger (st. 1558) war es gar nicht zweifelhaft, daß Seneca an Majestät nicht nur keinem der griechischen Tragiker nachstehe, sondern an Schmuck und Eleganz sogar den Euripides noch übertreffe,*) und denkt man hierbei an poetischen Phrasen-

*) Scalig. Poet. VI. 6. — Quem nullo Graecorum majestate inferiorem existimo, cultu vero ac nitore etiam Euripide majorem.

prunk, witzige Antithesen, epigrammatische Spitzen und brillante Sentenzen, wie sie die französischen Tragiker nur zu bald ihrem römischen Vorbild ablernten, so hat Scaliger allerdings vollkommen Recht. Denn wie weit auch Euripides sich bisweilen von der Natur entfernte, um mit seiner rhetorisch poetischen Kunst zu glänzen, so weiß doch überall der Römer ihn zu überbieten.

Aber wer ist es denn eigentlich? Ist es Seneca, der berühmte stoische Philosoph und Lehrer des Nero? Oder ist es ein anderer Dichter oder Rhetor dieses Namens? — Zu den Zeiten Quintilians (st. um 118 n. Chr) galt der bekannte Seneca auch für den Verfasser dieser Tragödien; denn es werden Verse aus diesem als Aussprüche des Philosophen citirt. Sidonius Apollionaris (st. 488) dagegen unterschied (Carm. IX. 213 ff.) einen Tragiker Seneca von dem Philosophen. Nach Anderen (z. B. Wachler, Handb. der Gesch. d. Lit. I. 228 f.) sollen vier Tragödien (Agamemnon, die Trojanerinnen, Hippolytus, Medea) von dem Philosophen; drei (Oedipus, der rasende Herkules, Thyestes) von seinem Vater; zwei (Herkules auf dem Oeta, die Phönizierinnen) von einem gleichzeitigen, unbekannten Dichter, und eins (Octavia) von einem jüngeren Rhetor sein. Da jedoch alle diese Stücke, mit Ausnahme der einzigen „Octavia,“ *) in der Behandlung des Stoffes, wie in der Diction ziemlich gleichförmig sind, so ist kein hinreichender Grund vorhanden, sie nicht als das Werk eines einzigen Verfassers anzusehen, und je mehr sich in den philosophischen Schriften des Seneca ganz dieselbe dialektische Spitzfindigkeit, dasselbe Wortgepränge und statt der natürlichen Einfachheit jener kunstreiche Flitterstaat findet, desto weniger scheint man ein Recht zu haben, dem Zeugniß des früheren Alterthums zu widersprechen, und diese Tragödien einem anderen Seneca zuzuschreiben. Taugen sie als Theaterstücke nicht viel, so wird man sich darüber weniger wundern dürfen. Sie mögen, wie gesagt, von Anfang an eben nicht für die Bühne berechnet gewesen sein, und zu pathetischen Declamationen in Privatzirkeln oder in einer Rhetorenschule waren sie desto geeigneter. Hierher paßten auch

*) Da in diesem Stück neben Nero auch sein Lehrer Seneca auftritt, so hat man allerdings eher an einen anderen Verfasser zu denken. Vossius rieth daher auf den Geschichtschreiber L. Annäus Florus, während Scaliger den Scäva Memor, einen Freund des Seneca, und Ritter den Curiatius Maternus als Verfasser annahm.

haben, wie sie auch der Sicilischen Komödie eigenthümlich war. Unter den Dichtern, die sich besonders mit der Comoedia togata beschäftigten, von deren Arbeiten aber nur dürftige Fragmente auf uns gekommen sind, wird zunächst der schon oben bei der Tragödie erwähnte Naevius genannt, der mit Aristophanischer Freimüthigkeit selbst die Großen, einen Scipio Africanus*) und Metellus persönlich anzugreifen wagte, was ihm aber übel bekam. Denn er wurde dafür ins Gefängniß gesetzt, wo er zwei Stücke „Hariolus" und „Leon" schrieb, in denen er seine Schmähungen widerrief. Aber auch nachdem er seine Freiheit wieder erlangt hatte, scheint er seinem Hang zur persönlichen Satire zu sehr gefolgt zu sein, wofür er verbannt wurde. — Ein zweiter, hierher gehöriger Dichter war Titinius (um 170) von dem nächst einzelnen Versen die Titel von mehr als 14 Lustspielen auf uns gekommen sind, die meist zu der Klasse der Comoedia tabernaria,**) einer besonderen Gattung der togata, zu gehören scheinen. Zu eben dieser Gattung mögen auch die Lustspiele des Quinctius Atta gehört haben, dessen Tod in das Jahr 78 gesetzt wird.***) — Der bedeutendste und gefeiertste Dichter der vaterländischen Komödie aber war L. Afranius (um 94), der für sie dasselbe geleistet zu haben scheint, was Menander für die griechische leistete, weshalb er

---

*) Die anzüglichen Verse auf ihn waren:
Etiam, qui res magnas manu gessit saepe gloriose,
Cujus facta viva nunc vigent: qui apud gentes solas
Praestat, eum suus pater cum pallio una ab amica abduxit.

**) Sie hatte ihren Namen von den tabernis, bei denen wir aber nicht bloß an die Lokale der Schenkwirthe, sondern überhaupt an die Wohnungen des niederen Volkes zu denken haben, dessen Thun und Treiben in solchen Komödien dargestellt wurde. Diomedes (de arte gramm. III. 4) erklärt: Secunda species togatarum, quae tabernariae dicuntur, humilitate personarum et argumentorum similitudine comoediis pares.

***) Horaz erwähnt ihn Epp. II. 1. 79. ff.
Recte, necne crocum floresque perambulet Attae
Fabula, si dubitem, clament periisse pudorem
Cuncti paene patres.

Man sieht also, Atta gehörte mit seinen Arbeiten der alterthümlichen, römischen Schule an, die dem für Griechische Zierlichkeit und Eleganz begeisterten Horaz ebenso wenig zusagte, als den patriotischen Verehrern der vaterländischen Producte sein vornehmes Geringschätzen derselben gefallen mochte.

nach dem Zeugniß des Horaz mit Menander zusammengestellt wurde.*) Auch im Augusteischen Zeitalter las man ihn nicht nur fleißig, sondern selbst zu Nero's Zeit wurden einzelne seiner Stücke noch aufgeführt.**)

Trotz der zahlreichen einzelnen Notizen aber, die wir über die Comoedia togata aus dem Alterthum haben, bleibt unsere Kenntniß derselben immer eine lückenhafte, und die vielen einzelnen Titel und Verse, die auf uns gekommen sind, ersetzen uns bei weitem nicht den Verlust eines einzigen vollständigen Lustspiels dieser Art. Die Stücke aber, die wir vollständig besitzen, gehören sämmtlich in das Gebiet der Comoedia palliata.

Schon Livius Andronikus, der Schöpfer der römischen Tragödie, wird auch als Verfasser von Komödien genannt, die aber wohl nur Uebersetzungen griechischer Originale sein mochten. Ebenso ist die Mehrzahl der Lustspiele des Nävius griechischen Ursprungs. Gleiches gilt von den Komödien des Ennius und Cäcilius Statius (st. 168) dem man vor allen anderen Lustspieldichtern, selbst vor Plautus, den Preis zuerkannte.***) Für uns jedoch, die wir weder von dem gefeierten Cäcilius Statius, noch von den übrigen Dichtern der Comoedia palliata genauere Kunde haben,

*) Vgl. Horat. Epp. II. 1. 57.
Dicitur Afranî toga convenisse Menandro.

**) Sueton. Nero c. 11. Inducta est et Afranii togata, quae „Incendium" inscribitur.

***) Der Kanon des Vulcatius Sebigitus, in welchem, wie es scheint, zunächst nur die Dichter der Comoedia palliata berücksichtigt sind, lautet nach den bei Gellius (XV. 24) uns erhaltenen Versen:

Multos incertos certare hanc rem vidimus,
Palmam poetae comico cui deferant.
Eum meo judicio errorem dissolvam tibi,
Ut, contra si quis sentiat, nihil sentiat.
Caecilio palmam Statio do comico,
Plautus secundo facile exsuperat ceteros.
Dein Naevius, qui fervet, pretio in tertio est.
Si erit, quod quarto detur, dabitur Licinio.
Post insequi Licinium facio Attilium.
In sexto sequitur hos loco Terentius;
Turpilius septimum, Trabea octavum obtinet,
Nono loco esse facile facio Luscium,
Decimum addo caussa antiquitatis Ennium.

sind Plautus und Terenz die beiden Hauptrepräsentanten der nach Rom verpflanzten griechischen Kunstkomödie.

Wie die meisten der bisher genannten römischen Dichter, so war auch Marcus Attius Plautus, gebürtig aus dem Umbrischen Dorf Sarsina, von niedriger Herkunft. Je weniger er sich aber äußerer Glücksgüter zu erfreuen hatte, desto reicher war er mit außerordentlichen Geistesgaben ausgestattet, und schon ziemlich früh scheint er Komödien geschrieben und großen Beifall damit eingeerntet zu haben. Wir wissen nicht, ob er seine Stücke an die Aedilen, welche die Aufführung solcher Spiele zu besorgen hatten, verkaufte, oder auf eigene Kosten aufführen ließ und dafür die Einnahme ihm gehörte — genug, er hatte mit seinen ersten Stücken so viel verdient, daß er einen Handel anfangen konnte. Aber hierbei verlor er Alles, was er sich bisher erworben hatte, und in der größten Armuth nach Rom zurückgekehrt, war er, um seinen nothdürftigsten Lebensunterhalt zu finden, — denn zum Unglück war damals gerade Theuerung in Rom — genöthigt, sich zu einem Bäcker zu verdingen, bei dem er die Handmühlen drehte, eine knechtische und fast viehische Arbeit. Doch selbst die erschöpfendste und mühseligste Körperanstrengung konnte seine geistige Kraft nicht unterdrücken und seinen unverwüstlichen Humor nicht schwächen. Hatte er den Tag über wie ein Lastthier gearbeitet, so erquickte er sich in den Stunden der Nacht durch die Schöpfungen seines Geistes, und nach einer Notiz bei Gellius*) dichtete er damals des Nachts in der Mühle drei Lustspiele, die leider nicht auf uns gekommen sind. Mit ihnen scheint er wieder so viel verdient zu haben, daß er die Mühle verlassen, für sich leben und unter günstigeren Verhältnissen als Dichter thätig sein konnte. Er war auch in der That so fleißig, daß man zu den Zeiten des Gellius 130 Plautinische Lustspiele zählte.**) Je berühmter er indeß binnen

*) Gell. I. 7. „Saturionem“ et „Addictum“ et tertiam quandam, cujus nunc mihi nomen non suppetit, in pistrino Plautum scripsisse, Varro et plerique alii memoriae tradiderunt, quum pecunia omni, quam in operis artificum scenicorum pepererat, in mercationibus perdita, inops Romam redisset, et ob quaerendum victum ad circumagendas molas, quae trusatiles appellantur, operam pistori locasset.

**) Gell. III. 3. Feruntur autem sub Plauti nomine circiter centum atque triginta comoediae.

Kurzem als Komödiendichter geworden war, desto glaublicher ist es, daß auch manches nicht von ihm herrührende Stück, um es durch seinen Namen zu empfehlen, ihm zugeschrieben wurde, und Gellius bemerkt selbst in der angeführten Stelle, daß L. Aelius nur 25 von diesen Plautinischen Lustspielen als vollkommen echt gelten ließ, — eine Zahl, die der gelehrte Varro, der Verfasser einer eigenen Schrift „de comoediis Plautinis," auf 21 herabsetzte, von denen 20 ziemlich vollständig auf uns gekommen sind, so daß uns nur die „Vidularia" fehlt. An der Echtheit dieser Stücke aber ist um so weniger zu zweifeln, da die römischen Kunstkenner für das echt Plautinische ein so feines Ohr hatten, daß sie nach der Versicherung des Cicero*) selbst bei einzelnen Versen es gleich heraushörten, ob sie von Plautus wären, oder nicht.

Ueber die chronologische Reihenfolge der einzelnen Stücke sind wir nicht näher unterrichtet. Die gegenwärtig übliche Ordnung, die von dem Grammatiker Priscian herrühren soll, dem auch die den einzelnen Stücken vorangeschickten akrostichischen Inhaltsangaben zugeschrieben werden, ist die alphabetische, und die Komödien folgen demnach in dieser Weise auf einander: 1. Amphitruo, die schon oben erwähnte Tragiko-Komödie; 2. Asinaria, nach dem „Onagros" des Diphilus bearbeitet; 3. Aulularia (der Goldtopf), ein dem „Avare" des Molière zum Grunde liegendes, meisterhaftes Stück; 4. Captivi (die Kriegsgefangenen) nach Lessings Ansicht das vortrefflichste Stück, das jemals auf die Bühne gekommen; 5. Curculio, nach dem Namen des in dem Stück auftretenden Parasiten so genannt; 6. Casina, nach dem griechischen Lustspiel Κληρούμενοι (die Losenden) des Diphilus; 7. Cistellaria (das Kästchen), eines der ersten Stücke des Plautus, wahrscheinlich um 216 aufgeführt; 8. Epidicus, das seinen Namen von einem verschmitzten Sclaven hat, der die Hauptrolle spielt und die ganze Intrigue leitet; 9. Bacchides, so genannt nach den beiden darin auftretenden Buhlerinnen; 10. Mostellaria (das Hausgespenst, auch Phasma genannt), ein berühmtes und von den Neueren (Regnard, Addison, Destouches ꝛc.) oft nachgebildetes Lustspiel; 11. Menächmi (die beiden ähnlichen Brüder)

---

*) Cic. Epp. ad Familiar. IX. 16. Sed tamen ipse Caesar habet peracre judicium, et ut Servius, frater tuus, quem literatissimum fuisse judico, facile diceret, hic versus Plauti non est, hic est, quod tritas aures haberet notandis generibus poetarum.

gleichfalls von Regnard nachgeahmt; 12. Miles Gloriosus, eines der gefeiertsten Stücke des Dichters, das, oft nachgeahmt, auch zu Holbeins „Bramarbas" die Grundlage bildet; 13. Mercator, nach dem „Kaufmann" (Ἔμπορος) des Philemon; 14. Pseudolus, nach dem Namen des verschmitzten und verlogenen Sclaven, der die Hauptrolle spielt, so genannt; 15. Pönulus, dem *Καρχηδόνιος* des Menander nachgebildet, ausgezeichnet durch eine sorgfältige Charakterzeichnung und eine gewisse künstlerische Vollendung, aufgeführt um 190; 16. die Perserin, ein Stück, das seinen Namen von der Tochter eines Parasiten hat, die dieser als eine angebliche Perserin einem Kuppler verkauft, um mit dem erhaltenen Gelde die Geliebte seines Herrn von jenem loszukaufen, den er hinterdrein noch zwingt, ihm seine eigene Tochter, als eine Freigeborne wieder herauszugeben; 17. Rudens (das Schiffseil) oder der glückliche Schiffbruch, nach dem Griechischen des Diphilus, ein höchst anmuthiges Stück; 18. Stichus (oder der Triumph der ehelichen Liebe), ein Stück, dessen Inhalt die Treue zweier von ihren Männern verlassenen Frauen bildet, die trotz der Aufforderungen des Vaters keine neue Verbindung eingehen wollen, sondern darauf bestehen, die Rückkunft der Männer zu erwarten, die auch erfolgt. Den Namen hat das Stück von dem lustigen Sclaven, den die Männer bei sich hatten, und der mit ihnen zurückkehrt; 19. Trinummus (der Schatz, nach dem *Θησαυρὸς* des Philemon), eines der vorzüglichsten Stücke, um 192 aufgeführt, und unter andern in Lessings „Schatz" nachgebildet; 20. Truculentus, ein leider ziemlich verstümmelt auf uns gekommenes Stück, dessen Inhalt die verschiedenen Kunstgriffe ausmachen, die eine Buhlerin anwendet, um drei verschiedene Liebhaber zu gleicher Zeit zu behalten.

Ueber den ästhetischen Werth der Lustspiele des Plautus war man im Alterthum nicht ganz einig. Der an Attische Eleganz und Zierlichkeit gewöhnte Horaz giebt in seiner Poetik nicht undeutlich zu verstehen, daß nur ein roheres und ungebildeteres Zeitalter an den Versen und Späßen eines Plautus habe Geschmack finden können *). — Ungleich günstiger äußert sich Cicero, wenn

---

*) Horat. Ars poet. v. 270 ff.
At vestri proavi Plautinos et numeros et
Laudavere sales; nimium patienter utrumque,
Ne dicam stulte, mirati; si modo ego, et vos

er (de offic. I. 29.) sagt: „Es giebt eine doppelte Art zu scherzen; die eine, des freien Mannes unwürdig, muthwillig, lasterhaft, schmutzig; die andere gesittet, fein, geistreich, witzig, von welcher Art nicht nur unser Plautus und die alte Komödie der Attiker, sondern auch die Bücher der Sokratischen Philosophen angefüllt sind.“ Der gelehrte Varro *) meinte sogar, „die Musen würden, wenn sie lateinisch reden wollten, Plautinisches Latein reden,“ und wie beliebt der Dichter beim Publikum war, geht daraus hervor, daß man bei den Nachgrabungen in dem 79 n. Chr. verschütteten Pompeji noch ein Theaterbillet (tessera) für die Aufführung der Plautinischen „Casina“ fand. Ja selbst der ernste und strenge Kirchenvater Hieronymus nahm, wenn er nach vielen Nachtwachen und Thränen, die er in bußfertiger Reue über seine begangenen Sünden geweint, sich wieder erheitern wollte, den Plautus zur Hand **).

Wie aber, wird Mancher fragen, soll man sich, wenn die Lobredner des Dichters Recht haben, das ungünstige Urtheil des Horaz, oder wenn dieser Recht hat, die Aeußerungen jener Lobredner erklären? Am treffendsten antwortet hierauf Mad. Dacier in der Vorrede zu ihrer Uebersetzung einiger Plautinischen Komödien, indem sie sagt: Erstens muß man erwägen, daß das römische Volk damals, als Plautus mit seinen Stücken auftrat, noch an die Satiren gewöhnt war, die sowohl was die Scherze, als die Einrichtung selbst anbelangte, noch viel Rauhes und Hartes enthielten. Plautus mußte also, um seinen Stücken Beifall zu verschaffen, einen Theil von diesen Scherzen beibehalten. Zum andern machen die Verse und Scherze so wenig das Wesen der Lustspiele aus, daß der Dichter ein trefflicher Komiker sein kann, wenn auch seine Verse mitunter hart und seine Späße unzart und derb sind. Endlich darf man auch die Stelle des Horaz nicht allzu buchstäblich

---

Scimus inurbanum lepido seponere dicto,
Legitimumque sonum digitis callemus et aure.

*) Vgl. Quintil. Instit. X. 1. 99. wo die Worte: „Musas Plautino sermone locuturas fuisse, si Latine loqui vellent“ als ein Ausspruch Varro's angeführt werden.

**) „Post noctium crebras vigilias,“ sind in der Schrift de castitate servanda seine eigenen Worte, „post lacrimas, quas mihi praeteritorum recordatio peccatorum ex imis visceribus eruebat, Plautus sumebatur in manus.“

nehmen, als ob er alle Scherze und lustigen Einfälle des Plautus verdammte. Denn hat dieser auch unleugbar grobe und seichte Späße, so fehlt es ihm doch nicht an sehr feinen und artigen Scherzen, wegen welcher ihn Cicero, gewiß ein competenter Richter über das, was die Alten „Urbanität" nannten, als Muster im Scherzen vorstellt. Wie man nun dem Cicero sehr Unrecht thun würde, wenn man glaubte, er habe diejenigen Stellen gelobt, die Horaz tadelt, so wird man auch von diesem nicht annehmen dürfen, daß er das tadle, was Cicero so sehr lobt. Sie haben Beide Recht. Der erste redet nur von den Schönheiten, die man nicht lesen kann, ohne sie zu bewundern; der andere denkt an gewisse frostige und unehrbare Späße, die man zwar entschuldigen kann, aber weder loben, noch nachahmen darf.

Ungleich günstiger, als über den bei aller Genialität und drolligen Laune mitunter ziemlich ungezogenen Plautus, urtheilte das vornehmere und gebildetere Publikum über Terenz, einen Afrikaner, aus Karthago, der als Sclave des Römischen Senators Terentius Lucanus nach Rom kam, bei dem er eine sorgfältige Erziehung, später die Freiheit, und bei seiner Freilassung zugleich, der Sitte gemäß, den Namen seines bisherigen Herrn „Terentius" erhielt; (daher Publius Terentius Afer). In dem Umgange mit den Großen Roms, unter den höheren, gebildeteren Ständen lebend, und insbesondere von dem jüngeren Scipio Africanus und Cajus Lälius einer vertrauten Freundschaft gewürdigt, erfreute er sich weit günstigerer Lebensverhältnisse. Er hatte selbst eine kleine Besitzung bei Rom; zu allen Zeiten standen ihm die Villen des Scipio und Lälius offen; seine Komödien, — von denen im Volk das Gerücht ging, daß sie mehr den beiden genannten Staatsmännern, als ihm zugehörten, weshalb auch der Dichter sich wiederholentlich in seinen Prologen gegen einen solchen Vorwurf vertheidigt, — brachten ihm viel Geld, der einzige „Eunuch" z. B. gegen 8000 Sesterzien ein, und seine Tochter heirathete ein Römischer Ritter. Indeß verließ er nach der Veröffentlichung seiner, auch uns noch erhaltenen sechs Komödien, in einem Alter von 35 Jahren Rom, — warum? wußten auch die Alten nicht mit Bestimmtheit anzugeben. Die Einen vermutheten, er habe es aus Verdruß über den Verdacht, daß seine Komödien nicht von ihm seien, gethan; Andere meinten, er sei, um Griechenland selbst kennen zu lernen und neue Stücke von dort zu holen, zur See gegangen, aber nicht mehr zurückgekehrt, indem er entweder in einem Schiff-

brach mit 108 aus dem Menander übersetzten Stücken seinen Untergang gefunden habe, oder nach einer anderen Nachricht in der Arkadischen Stadt Stymphalus an einer heftigen Krankheit und zugleich aus Kummer über den Verlust seiner im Meere zu Grunde gegangenen Komödien gestorben sei (159 v. Chr.).

Die sechs von ihm noch vorhandenen Lustspiele sind folgende:

1. Die „Andria"*), nach zwei Stücken des Menander „Andria" und „Perinthia" in der Weise bearbeitet, daß das erstgenannte Stück die Grundlage bildet und aus dem zweiten Einzelnes hinzugefügt ist. Aufgeführt wurde dieses, durch treffende Charakterzeichnung, wie durch geschickte Ausführung gleich ausgezeichnete und auch von den Neueren mehrfach nachgeahmte Lustspiel im J. 166 an den Megalensischen Spielen **).

2. Die „Hecyra," nach dem Griechischen des Apollodor, aufgeführt 165 zum zweiten Mal, ohne zu gefallen, was erst bei der dritten Aufführung der Fall gewesen sein soll.

3. Der „Selbstpeiniger," (Heautontimorumenos), nach Menander, aufgeführt 163. Die Hauptperson ist hier ein Vater, der sich wegen seiner zu großen Strenge gegen den Sohn die bittersten Vorwürfe macht und selbst damit bestraft, daß er sich in Kleidung und Speise kümmerlich hält, allen Umgang flieht, das Gesinde abschafft und mit eigenen Händen das Feld baut.

4. Der „Eunuch," nach dem gleichnamigen Stück des Menander und mit Benutzung des Menandrischen „Kolax" bearbeitet,

*) Daß sie das erste Stück war, geht auch daraus hervor, daß die Aedilen, ehe sie dasselbe annahmen, vorher das Urtheil des oben erwähnten Statius Cäcilius darüber hören wollten. Terenz wurde also bedeutet, seine Komödie zuerst diesem vorzulesen. Aermlich gekleidet trat er dort ein, als sich Cäcilius eben zu Tische setzen wollte, der ihn einstweilen auf einer Bank Platz nehmen hieß. Kaum aber hatte er den Anfang des Stückes gehört, so war er von solcher Achtung vor dem Verfasser erfüllt, daß er ihn sofort einlud, sein Gast zu sein, und nach Anhörung des Ganzen das beifälligste Urtheil über dasselbe fällte.

**) Diese wurden in Rom alljährlich am 5. April der uralten Phrygischen Göttin Cybele zu Ehren gefeiert, die man sich, der Sage von ihrer schwärmerischen Liebe zu dem jugendlichen Atys zufolge, ungefähr in demselben Verhältniß, wie die Griechische Demeter zu dem Frühlingsgott Dionysos denken kann. Die Feier ihrer Feste war sehr lärmend, indem ihre Priester, die Korybanten oder Galli mit rauschender Musik und Gesang ihre Processionen hielten.

aufgeführt 161 und mit rauschendem Beifall aufgenommen, was den Neid eines Nebenbuhlers, Lavinius, in dem Grade rege machte, daß er die Aedilen überreden wollte, Terenz habe sein Stück nur aus zwei alten Stücken des Nävius und Plautus zusammengeflickt. Indeß fand er für diese grundlose Verdächtigung kein Gehör.

5. „Phormio," nach Apollodor, und gleichfalls 161 aufgeführt; nachgeahmt von Molière in seinen „Fourberies de Scapin."

6. Die „Brüder" (Adelphi) nach dem gleichnamigen Stück des Menander, mit Benutzung der Synapothnescontes des Diphilus, aufgeführt 160, und gleichfalls von den Neueren mehrfach nachgeahmt.

Was den dichterischen Werth dieser Lustspiele betrifft, so war man im Alterthum darüber vollkommen einig, daß sie sich in Beziehung auf Eleganz und geschmackvolle Feinheit sehr zu ihrem Vortheil von den Komödien des Plautus unterschieden, mochte dieser auch, wie man gern zugestand, dem Terenz an originellem Witz überlegen sein. Cäsar*) nannte den Letzteren einen halben Menander, und vermißt bei ihm nur die komische Kraft, die dem Plautus in so hohem Grade eigenthümlich war. Und in der That, überall finden wir bei ihm jene Feinheit und Geschliffenheit des Ausdrucks, welche selbst in den leidenschaftlichsten Scenen sich nicht weiter zu gehen erlaubt, als es die in der gebildeten Welt herrschenden Anstandsgesetze gestatten; überall verkehrt der Dichter lieber in den Kreisen der vornehmeren Stände, als daß er zu den Sitten und der Lebensweise des niederen Volkes herabstiege, und eben daraus erklärt es sich sehr natürlich, daß er von den Vornehmeren und Gebildeteren eben so sehr dem Plautus vorgezogen wurde, als das niedere Volk diesem den Vorzug vor jenem gab.

*) Vgl. sein Epigramm in der Vita Terentii:

Tu quoque in summis, o dimidiate Menander,
Poneris et merito, puri sermonis amator,
Lenibus atque utinam scriptis adjuncta foret vis
Comica, ut aequato virtus polleret honore
Cum Graecis, neque in hac despectus parte jaceres;
Unum hoc maceror et doleo tibi deesse Terenti.

XXI.

Das Schauspielerwesen bei den Römern.

Die Histrionen, Mimen und Pantomimen.

Die bisherigen Mittheilungen über die römische Tragödie und Komödie hätten hier mit Stillschweigen übergangen und den Lehrbüchern der römischen Literatur überlassen bleiben können, wenn sie nicht nothwendig wären, um die Geringschätzung zu begreifen, welche sich der, bei den Griechen ehedem so hochgeachtete Schauspielerstand in Rom, und seitdem lange Jahrhunderte hindurch gefallen lassen mußte.

Ueberall, wo wir die dramatischen Spiele vorzugsweise als ein Mittel zur Unterhaltung und Belustigung gebraucht sehen, nehmen die Schauspieler von Profession, wenn nicht das ästhetische Interesse, das man an ihren Kunstleistungen nimmt, auch auf die Personen ausgedehnt wird, eine ziemlich niedrige Stufe in der öffentlichen Meinung ein. So finden wir es in China; so auch bei den Römern. Die aus Etrurien zur Zeit der Pest herbeigeholten Tänzer mögen, der religiösen Bedeutung wegen, die ihre Tänze hatten, mit einer gewissen ehrerbietigen Scheu angeschaut worden sein. Sobald aber die Nachahmung ihrer Kunstleistungen mit den Italischen Possenspielen in Verbindung trat und lediglich das Amüsement zum Zweck hatte, verscheuchte die losgelassene Lachlust jeden höheren Gedanken, jede ernstere Empfindung. Die Söhne römischer Patricier allerdings verloren, auch wenn sie sich mit dergleichen Dingen abgaben, nichts von ihren Vorrechten. Bei ihnen waren es bloße Mittel, sich selbst zu belustigen, und wie roh und plump ihre Späße auch ausfallen mochten, — sie selbst blieben darum doch, was sie waren, junge Herren von Adel.

Weise nach 25,000 Sesterzien geizen? Sechs Millionen Sesterzien aber konnte er in den letzten zehn Jahren auf die ehrenvollste Weise verdienen. Er wollte nicht. Die Arbeit des Gewinns übernahm er; den Gewinn der Arbeit wies er zurück. Dem römischen Volk hat er noch nicht aufgehört zu dienen, sich selbst aber, schon längst."

Uebrigens war Roscius nicht der Einzige, den seine theatralische Kunst zum reichen Mann machte. Auch von dem besonders im tragischen Fach ausgezeichneten Aesopus berichtet Macrobius (II. 10.), daß er seinem Sohne ein Vermögen von 20 Millionen Sesterzien (über eine Million Thaler) hinterlassen habe. Und doch, bei all dieser reichen Anerkennung und Belohnung ausgezeichneter Kunsttalente, bei aller Begeisterung, mit welcher ein Cicero von dergleichen Künstlern spricht, kann er sich nicht enthalten, in Beziehung auf Roscius zu äußern: „Während er einerseits ein so ausgezeichneter Künstler ist, daß er allein die Bühne zu betreten verdient, ist er andererseits ein so vortrefflicher Mann, daß er allein sie nicht zu betreten verdient,*) worin sich unwillkührlich ganz das altrömische Vorurtheil gegen das Schauspielerwesen kund giebt. Und in der That — verloren auch Männer, wie Roscius, in der Meinung der Gebildeten, welche das Theater mehr mit griechischen Augen ansahen, nichts von ihrer Würde, wenn sie die Bühne betraten, so konnten sie doch den Stand selbst nicht adeln oder von der auf ihm lastenden Infamie befreien, und daher gab auch der römische Ritter Decimus Laberius ziemlich deutlich zu verstehen, daß er es als eine Art Beschimpfung ansehen müsse, wenn Cäsar ihn genöthigt habe, als Mime die Bühne zu betreten.

Neben den Tragödien und Komödien hatten sich nämlich in der späteren Zeit als eine besondere Art theatralischer Spiele die

---

insofern er das Jahrgehalt des Roscius (welches nach Cicero ungefähr 25,000 Thlr. betrug) auf 500,000 Sesterzien (20,830 Thlr.) angiebt; Macrobius dagegen (Saturn. II. 10), der das tägliche Gehalt des Künstlers auf 4000 Sesterzien angiebt, läßt mit seiner Bestimmung, da er hinzusetzt, daß Roscius diese Summe allein bekommen habe, ohne seiner Gesellschaft etwas davon abgeben zu dürfen, auf ein Jahrgehalt von mehr als 60,000 Thlr. schließen.

*) Cic. Orat. pro P. Quinct. c. 25. Etenim cum (Roscius) artifex ejusmodi sit, ut solus dignus videatur esse, qui in scena spectetur, tum vir ejusmodi est, ut solus dignus videatur, qui eo non accedat.

Mimen immer größeren Beifall zu verschaffen gewußt. An dem nach griechischen Mustern gearbeiteten, kunstgemäßen Drama konnte das Volk aus mehr als einem Grunde kein sonderliches Interesse nehmen. Es fehlte ihm die griechische Bildung, und bei der ungeheuren Ausdehnung der römischen Theater war es für die entfernter Sitzenden fast ganz unmöglich, etwas zu verstehen. Sie mußten also, um einigermaßen zufrieden gestellt zu werden, wenigstens etwas zu sehen haben. „Welche Stimmen," äußert sich Horaz (Epp. II. 1. 200 ff.) in dieser Beziehung, „könnten wohl den Lärm übertönen, der unsere Theater erfüllt? Man glaubt den Garganischen Wald oder das Tuscische Meer rauschen zu hören; mit so viel Geräusch werden die Spiele, die Kunstfertigkeiten und die ausländischen Prachtkleider angesehen, und sobald der Schauspieler mit diesen angethan auf der Bühne sich zeigt, erfolgt ein Beifallklatschen. Hat er schon ein Wort gesprochen? Nein! Was beklatscht man denn also? Das schöne Purpurkleid." — Dergleichen Schilderungen machen es leicht begreiflich, wie die dramatischen Spiele nach und nach ganz in die stummen Pantomimen übergehen konnten, und das den Uebergang bildende Mittelglied waren eben die Mimen, anfangs regellose und den alten Atellanen ziemlich ähnliche Stücke, ohne Kunst und innere Einheit, in der Sprache des gemeinen Volkes vorgetragen, und Scenen des römischen Volkslebens darstellend, bei denen es hauptsächlich darauf ankam, Lachen zu erregen, weshalb man sich auch vor Unanständigkeiten nicht allzufern halten mochte. Zu Cäsars Zeiten jedoch scheinen sie eine regelmäßigere Form, so wie eine gebildetere Sprache erhalten zu haben, und als Meister in dieser Gattung wird der oben erwähnte römische Ritter Decimus Laberius (st. 43 v. Chr.) genannt. Natürlich aber begnügte er sich damit, Mimen zu dichten, und sie entweder im engeren Kreise von Freunden vorzulesen, vielleicht auch in der Weise der Schauspieler vorzutragen, oder von öffentlichen Schauspielern im Theater aufführen zu lassen. In seinem 60sten Lebensjahre jedoch*) wurde er von Cäsar durch wiederholentliches

*) In dem von Macrobius (II. 7) uns erhaltenen Prolog, mit dem Laberius sein Spiel bevorwortete, sagt er ausdrücklich:

Ego bis tricenis annis actis sine nota,
Eques Romanus e Lare egressus meo,
Domum revertar Mimus? Nimirum hoc die
Uno plus vixi, mihi quam vivendum fuit.

Ganz anders war es dagegen bei denen, die nicht zu ihrem eigenen Vergnügen im Kreise von Freunden und Bekannten, sondern, um Andere zu belustigen, vor einem gemischten Publikum auftraten. Zudem gehörten die Theaterdichter ebenso, wie die Schauspieler, dem niedrigsten Stande an. Sie waren entweder Sclaven, die von ihrem Herrn späterhin freigesprochen wurden, oder die Söhne solcher Freigelassenen; und mochte auch Ennius zu einer Zeit, da man die Werke der Kunst mehr zu schätzen anfing, für seine römischen Annalen das Bürgerrecht erhalten haben, — für die große Mehrzahl derer, die von dergleichen geistigen Schöpfungen nichts verstanden oder wissen wollten, blieb er doch immer nur ein ehemaliger Sclave. Was half einem Plautus der originelle Geist, der ihm die Bewunderung aller nachfolgenden Jahrhunderte sicherte? Erst als er mit seinen Stücken so viel verdient hatte, daß er selbstständig subsistiren konnte, war er gegen den äußersten Mangel und gegen die Nothwendigkeit geschützt, seinen Lebensunterhalt wiederum als Mülleresel zu erwerben. Um aber Geld zu verdienen, mußte er sich dem oft sehr rohen Geschmack des Volkes anbequemen, und mancher unsaubere Spaß mag auf Rechnung jener überwiegenden Mehrzahl der Zuschauer zu setzen sein, die an Prügelscenen und Obscönitäten das meiste Gefallen fand, und daher auch dem feineren und eleganteren Terenz bei weitem nicht den Beifall schenkte, der dem Plautus zu Theil wurde. Und doch, — was half auch diesem die Gunst der ersten Staatsmänner, eines Scipio und Lälius, deren Frundschaft und Unterstützung er sich in dem Prolog zu den Adelphen rühmen durfte, in Beziehung auf seine bürgerliche Achtung? Es ist sehr wahrscheinlich, daß jene beiden Großen an den Lustspielen des Dichters keinen unbedeutenden Antheil hatten. Aber vor dem Volk mußten sie alle Studien dieser Art geheim halten; nur die vertrautesten Freunde durften darum wissen, und vielleicht hätte Lälius selbst seine Gemahlin nichts erfahren lassen, wenn er vermuthet hätte, daß sie, wie uns in der alten Vita des Terenz berichtet wird, etwas ausplaudern würde.

War aber schon der Theaterdichter keine Person von besonderer Achtung, so konnte dies bei den eigentlichen Schauspielern oder Histrionen *) noch weniger der Fall sein. Meist waren es Aus-

*) Nach Livius (VII, 2) ist das Wort Tuscischen Ursprungs („vernaculis artificibus, quia hister Tusco verbo ludio vocabatur, no-

länder, und insofern geachtete Künstler unter den Griechen, so lange sie nicht durch die Noth gezwungen wurden, nicht leicht daran dachten, in das Land der römischen „Barbaren" auszuwandern, in der Regel nur lüderliche, abenteuernde Vagabunden und so zu sagen der Auswurf der griechischen Nation, Sclaven oder einheimische Freigelassene, die der Theaterunternehmer für die Kunst bildete. Diejenigen nun, welche der Principal käuflich an sich gebracht hatte, blieben Sclaven, so lange ihr Herr es wollte, oder bis sie mit ihren mühseligen Ersparnissen sich die Freiheit erkaufen konnten. Diejenigen dagegen, welche als Freigelassene oder Freigeborene einer solchen Schauspielergesellschaft zugehörten, waren meist in Folge ihres regellosen Lebenswandels in so bedrängten Umständen, daß sie es für ein Glück ansehen mußten, wenn der Theaterprincipal sie nicht entließ und dadurch brotlos machte. Allerdings mochte er zwischen seinen Sclaven und den Freien, zwischen den geschickteren und minder geschickten Schauspielern in der Behandlung daheim einen Unterschied machen; für das Publikum aber war die ganze Gesellschaft nur eine „Heerde" (grex), und in einem alten Prätorengesetz aus den Zeiten der Republik, in welchem die bürgerlich Ehrlosen oder mit dem Brandmaal der Infamie Behafteten aufgezählt werden, stehen neben den mit Schande aus dem Heer Verstoßenen und den Kupplern auch diejenigen, welche als Schauspieler die Bühne betreten, „qui artis ludicrae pronuntiandique caussa in scenam prodierint" (vgl. Digest. III. tit. 2).

Daß Sclaven, wenn sie schlecht spielten, ihre Rollen nicht ordentlich gelernt hatten oder sonst Fehler machten, von ihrem Principal mit Peitschenhieben bestraft werden konnten, braucht nicht erst erwähnt zu werden. Denn seinem Sclaven gegenüber stand dem Herrn unter allen Umständen das Recht der körperlichen Züchtigung zu. Außerdem aber hatte auch die Obrigkeit, die Prätoren und die Curul-Aedilen, das Recht, Schauspieler, die sich etwa Anspielungen auf bestimmte Personen oder andere Anzüglichkeiten erlaubt hatten, auspeitschen zu lassen. Dergleichen körperliche Züchtigungen (Schläge, Fußketten, Block, Kerker ꝛc.) sind mit dem

---

men histrionibus inditum") und bedeutet einen theatralischen Künstler; der Grammatiker Festus dagegen (lib. VIII. s. v. histr.) denkt wunderlich genug an Istria, von woher die ersten Schauspieler nach Rom gekommen eien.

„Unglück" (malum) gemeint, wenn Plautus in seinem Prolog zum Amphitruo den Gott Merkur sagen läßt:

„Denn der, auf dessen Geheiß ich komme, Jupiter,
Scheut sich vor Unglück, wie nur Einer unter Euch;
Denn beide Eltern sind ihm menschlichen Geschlechts.
Wer darf sich wundern, wenn er drum auf seiner Hut?
Ich selber, der ich Jupiters Erzeugter bin,
Scheu mich vor Unglück, von dem Vater angesteckt."

Noch deutlicher sind in dieser Beziehung die Schlußverse der Cistellaria, welche der Sclave Lampadio, nachdem die übrigen Personen bereits die Bühne verlassen haben, zu den Zuschauern zu sprechen hat:

„Wartet nicht darauf, ihr Bürger, daß euch Einer wiederkehrt,
Niemand kommt zurück; sie enden alle drinnen das Geschäft.
Und wenn dies beendet sein wird, ziehen sie die Kleider aus.
Schläge kriegt dann, wer gefehlt hat, und wer nicht gefehlt, der zecht.
Nun ists denn an euch, ihr Bürger, daß ihr noch das Letzte thut,
Und nach väterlicher Sitte Beifall klatscht am Schluß des Stücks."

Diese strengen Gesetze, nach welchen auch für kleinere Vergehungen über die Schauspieler körperliche Züchtigungen verhängt werden konnten, milderte erst der Kaiser Augustus, nicht, als ob es von da an dem Theaterprincipal nicht mehr freigestanden hätte, mit den Schauspielern, die seine gekauften Sclaven waren, zu machen, was ihm beliebte, sondern nur insofern, als den obrigkeitlichen Personen das Recht, sie auspeitschen zu lassen (jus virgarum) genommen wurde *). Späterhin, unter Tiberius, ereignete sich allerdings ein Auftritt, in Folge dessen Mehrere darauf antrugen, daß dieses Recht den Prätoren wieder zugestanden würde. Die Schauspieler hatten sich nämlich mehrere Ausfälle und Anzüglichkeiten auf obrigkeitliche Personen erlaubt, und dagegen dem Volk geschmeichelt. Da nun die Wache habenden Soldaten Ruhe geboten hatten, welchem Befehl sich aber die Schauspieler nicht fügen wollten, so war, indem das Volk für sie gegen die Wache Partei nahm, ein hitziger und blutiger Kampf entstanden, in welchem einige Soldaten nebst ihrem Hauptmann den Tod gefunden

*) Vgl. Sueton. Vit. August. c. 45 Coercitionem in histriones magistratibus in omni tempore et loco lege vetere permissam, ademit, praeterquam ludos et scenam, womit unstreitig gemeint ist, daß der Obrigkeit das Recht allerdings verblieb, die Schauspieler zur Aufführung eines Stückes zu einer bestimmten Zeit zu zwingen.

hatten und selbst der Tribun der Prätorianischen Cohorte verwundet worden war. Demgemäß wurde im Senat jener Antrag gemacht, daß den Prätoren das „Recht der Ruthen" wieder gegeben würde. Der Volkstribun Haterius Agrippa aber sprach dagegen, indem er sich auf das Edikt des Kaisers Augustus berief; und obwohl der Senator Asinius Gallus in einer heftigen Rede gegen ihn auftrat, die Tiberius ebenso, wie die vorangegangenen Verhandlungen über diesen Punkt schweigend angehört hatte, weil er, wie Tacitus kurz und treffend hinzusetzt, dem Senat gern dergleichen Schattenbilder der vormaligen Freiheit ließ, so blieb es doch bei jenem Edikt. Denn der Kaiser erklärte, daß er es nicht für erlaubt halte, die Verordnungen seines Vaters umzustoßen *). Dagegen wurde, um die Gönnerschaft zu beschränken, deren sich die Schauspieler bei den römischen Patriciern und selbst unter den Senatoren rühmen durften, in eben dieser Sitzung verfügt: „Die Privatwohnungen der Pantomimen darf ein Senator nicht betreten; Römische Ritter dürfen sich ihnen auf der Straße nicht als Begleiter anschließen; auch dürfen sie dieselben nur im Theater sehen, und den Prätoren soll die Befugniß zustehen, die Unbescheidenheit der Zuschauer mit dem Exil zu bestrafen" **). — Um diese letzte Verfügung ganz zu verstehen, muß man sich erinnern, daß bisweilen auch Frauenzimmer (Mimae) als Tänzerinnen die Bühne betraten, die, wenn das Publikum es haben wollte, ihre Gewänder abwerfen und ganz entkleidet vor den Zuschauern tanzen mußten ***). Die in einer solchen Forderung sich kundgebende Roheit ist aber um so auffallender, da es für die Histrionen sonst ein Zeichen der Unzufriedenheit mit ihrem Spiel war, wenn sie genöthigt wurden, ihre Masken abzunehmen. Die freigeborenen Atellanen-Spieler konnten nämlich, mochten sie spielen, wie sie wollten, in keinem Fall gezwungen werden, ihre Masken abzulegen, um sich den Zuschauern in ihrer wahren Gestalt zu zeigen, und daher hießen sie

*) Vgl. Tacit Annal. I. 77.

**) Vgl. die angeführte Stelle bei Tacitus, wo es zum Schluß heißt: Adversus lasciviam fautorum multa decernuntur, ex quis maxime insignia: Ne domos pantomimorum Senator introiret; ne egredientis in publicum equites Romani cingerent; aut alibi, quam in theatro spectarentur; et spectantium immodestiam exilio multandi potestas Praetoribus fieret.

*) Vgl. Valer. Max. II. 10.

auch „personati“ (die Maskirten). Die Histrionen dagegen, die bis in die Zeiten des Plautus wohl noch ganz ohne Masken, und wie es auch heutzutage der Fall ist, nur mit denjenigen Veränderungen ihrer äußeren Gestalt, welche die Rolle erforderte, vor dem Publikum mögen aufgetreten sein,*) mußten, so bald es dem Publikum beliebte, ihre Masken abnehmen, und mit entblößtem Gesicht sich gefallen lassen, ausgezischt zu werden.

Und wie wenig bedurfte es damals, um dem Publikum zu mißfallen! Wie genau gab es auf die sorgfältige Beobachtung aller Regeln der Declamation und Action Acht, und wie unerbittlich streng nöthigte es Jeden, der sich den geringsten Verstoß zu Schulden kommen ließ, durch Pochen und Zischen mitten in der Scene aufzuhören! Jedenfalls war also neben einer einnehmenden äußeren Gestalt auch eine ausgezeichnete wissenschaftliche und künstlerische Bildung erforderlich, um einem solchen Publikum zu genügen, und nur eine unwiderstehliche Neigung zum Theater konnte freigeborene Römer von edler Herkunft dahin bringen, sich aus der Schande nichts zu machen, der sie sich nach der Meinung des Volkes preisgaben, wenn sie sich dem mit der Infamie belasteten Schauspielerstand zugesellten und die Bühne betraten. Immer aber mußte vorher wenigstens bei den höheren Ständen der Einfluß griechischer Bildung in Rom so bedeutend geworden sein, daß sich die Freunde der Kunst über die geringschätzige und ungünstige Meinung der römischen Bürgersleute hinweg setzen und sie als ein altfränkisches Vorurtheil verspotten konnten. Dies aber war erst in dem Zeitalter eines Cicero, Pompejus und Cäsar der Fall, und in der That gehört auch der berühmteste Schauspieler Roms, Quintus Roscius, erst dieser Zeit an. Er war bekanntlich der Lehrer und Freund Cicero's, und von seiner Künstlerschaft können wir uns schon daraus eine Vorstellung machen, daß er häufig mit dem Redner wetteiferte, wer von beiden eine Empfindung oder Leidenschaft besser auszudrücken im Stande sei, jener durch

---

*) Erst zu den Zeiten des Terenz scheint die Einführung der Masken als charakteristisches Abzeichen der Schauspieler erfolgt zu sein; ja G. A. B. Wolff suchte in seiner Schrift De canticis in Roman. fabulis scenicis (Halae 1824) es wahrscheinlich zu machen, daß der Gebrauch der Masken erst durch Roscius, der als Römischer Ritter seine Gründe haben mochte, auf der Bühne unkenntlich zu bleiben, also etwa um 90 v. Chr. allgemein eingeführt worden sei.

seine rhetorische Kunst oder dieser durch seine Action. Aber nicht nur als Künstler, auch als Mensch mußte er hohe Achtung verdienen, wenn Cicero in seiner Rede für ihn*) sagen durfte: „Kann ein solcher Betrug an diesem Mann haften, der, bei Gott im Himmel, ich sage es dreist, mehr Redlichkeit als Kunst besitzt, mehr Wahrheit, als Bildung, den das römische Volk für einen besseren Menschen, als Schauspieler hält, der seiner Kunst wegen in eben dem hohen Grade der Bühne würdig ist, als wegen seines Anstandsgefühles der Curie.“ Nicht minder mußte es für den Angeklagten sprechen, wenn sein Vertheidiger ihn als einen Mann schildern konnte, der in den letzten zehn Jahren auf die ehrenvollste Weise (honestissime) sechs Millionen Sesterzien (250,000 Thlr.) hätte erwerben können, wenn er nicht vorgezogen hätte, die Staatsbesoldung auszuschlagen und dem römischen Volk umsonst zu dienen, und von dem daher nicht füglich anzunehmen sei, daß er wegen 1040 Thlr., um die es sich in dem fraglichen Fall handelte, zum Schurken habe werden wollen. Die in Beziehung auf die pecuniären Verhältnisse der Schauspieler jener Zeit sehr belehrende Stelle der erwähnten Rede (c. 8) lautet: „War Roscius arm? Nein, er war vielmehr reich. Hatte er Schulden? Keineswegs; was er an Geld ausgab, war sein Eigenthum? War er habsüchtig? Nein; selbst ehe er zum reichen Mann wurde, war er stets höchst freigebig und liberal. Wahrhaftig, ein Mann, der sechs Millionen Sesterzien**) nicht haben wollte, der sollte hier betrügerischer

---

*) Es handelte sich um den Werth eines Sclaven, den ein gewisser Fannius dem Roscius überlassen hatte, um ihn zum Schauspieler auszubilden. Der Sclave war hinterher von einem Menschen ermordet worden, der dem Roscius für denselben 50,000 Sesterzien (etwas über 2080 Thlr.) und ebenso viel auch dem Fannius gezahlt hatte. Einige Jahre nach dem Tode des Mörders aber verklagte Fannius den Roscius, daß er sich mit jenem ohne sein Zuthun auseinandergesetzt habe, während der Sclave doch ihr gemeinschaftliches Eigenthum gewesen sei, und ihm also die Hälfte der erhaltenen Summe zukomme. Cicero weist nun in seiner Rede zuvörderst nach, daß der Sclave, der vorher mit 200 Thlr. hinreichend bezahlt gewesen wäre, erst durch Roscius den Werth von mehreren Tausenden erhalten habe, und sucht sodann die Richter zu überzeugen, wie Fannius, nachdem er sich längst bezahlt gemacht, jetzt durch einen Gaunerstreich den Roscius um die Hälfte seines rechtlichen Antheils bringen wolle, wobei er nicht verfehlt, die sittliche Würde seines Clienten in den bestimmtesten Worten hervorzuheben.

**) Nach Plinius (Hist. nat. VII. 30) ist die Summe etwas geringer,

Weise nach 25,000 Sesterzien geizen? Sechs Millionen Sesterzien aber konnte er in den letzten zehn Jahren auf die ehrenvollste Weise verdienen. Er wollte nicht. Die Arbeit des Gewinns übernahm er; den Gewinn der Arbeit wies er zurück. Dem römischen Volk hat er noch nicht aufgehört zu dienen, sich selbst aber, schon längst."

Uebrigens war Roscius nicht der Einzige, den seine theatralische Kunst zum reichen Mann machte. Auch von dem besonders im tragischen Fach ausgezeichneten Aesopus berichtet Macrobius (II. 10.), daß er seinem Sohne ein Vermögen von 20 Millionen Sesterzien (über eine Million Thaler) hinterlassen habe. Und doch, bei all dieser reichen Anerkennung und Belohnung ausgezeichneter Kunsttalente, bei aller Begeisterung, mit welcher ein Cicero von dergleichen Künstlern spricht, kann er sich nicht enthalten, in Beziehung auf Roscius zu äußern: „Während er einerseits ein so ausgezeichneter Künstler ist, daß er allein die Bühne zu betreten verdient, ist er andererseits ein so vortrefflicher Mann, daß er allein sie nicht zu betreten verdient,*) worin sich unwillkührlich ganz das altrömische Vorurtheil gegen das Schauspielerwesen kund giebt. Und in der That — verloren auch Männer, wie Roscius, in der Meinung der Gebildeten, welche das Theater mehr mit griechischen Augen ansahen, nichts von ihrer Würde, wenn sie die Bühne betraten, so konnten sie doch den Stand selbst nicht adeln oder von der auf ihm lastenden Infamie befreien, und daher gab auch der römische Ritter Decimus Laberius ziemlich deutlich zu verstehen, daß er es als eine Art Beschimpfung ansehen müsse, wenn Cäsar ihn genöthigt habe, als Mime die Bühne zu betreten.

Neben den Tragödien und Komödien hatten sich nämlich in der späteren Zeit als eine besondere Art theatralischer Spiele die

---

insofern er das Jahrgehalt des Roscius (welches nach Cicero ungefähr 25,000 Thlr. betrug) auf 500,000 Sesterzien (20,830 Thlr.) angiebt; Macrobius dagegen (Saturn. II. 10), der das tägliche Gehalt des Künstlers auf 4000 Sesterzien angiebt, läßt mit seiner Bestimmung, da er hinzusetzt, daß Roscius diese Summe allein bekommen habe, ohne seiner Gesellschaft etwas davon abgeben zu dürfen, auf ein Jahrgehalt von mehr als 60,000 Thlr. schließen.

*) Cic. Orat. pro P. Quinct. c. 25. Etenim cum (Roscius) artifex ejusmodi sit, ut solus dignus videatur esse, qui in scena spectetur, tum vir ejusmodi est, ut solus dignus videatur, qui eo non accedat.

Mimen immer größeren Beifall zu verschaffen gewußt. An dem nach griechischen Mustern gearbeiteten, kunstgemäßen Drama konnte das Volk aus mehr als einem Grunde kein sonderliches Interesse nehmen. Es fehlte ihm die griechische Bildung, und bei der ungeheuren Ausdehnung der römischen Theater war es für die entfernter Sitzenden fast ganz unmöglich, etwas zu verstehen. Sie mußten also, um einigermaßen zufrieden gestellt zu werden, wenigstens etwas zu sehen haben. „Welche Stimmen," äußert sich Horaz (Epp. II. 1. 200 ff.) in dieser Beziehung, „könnten wohl den Lärm übertönen, der unsere Theater erfüllt? Man glaubt den Garganischen Wald oder das Tuscische Meer rauschen zu hören; mit so viel Geräusch werden die Spiele, die Kunstfertigkeiten und die ausländischen Prachtkleider angesehen, und sobald der Schauspieler mit diesen angethan auf der Bühne sich zeigt, erfolgt ein Beifallklatschen. Hat er schon ein Wort gesprochen? Nein! Was beklatscht man denn also? Das schöne Purpurkleid." — Dergleichen Schilderungen machen es leicht begreiflich, wie die dramatischen Spiele nach und nach ganz in die stummen Pantomimen übergehen konnten, und das den Uebergang bildende Mittelglied waren eben die Mimen, anfangs regellose und den alten Atellanen ziemlich ähnliche Stücke, ohne Kunst und innere Einheit, in der Sprache des gemeinen Volkes vorgetragen, und Scenen des römischen Volkslebens darstellend, bei denen es hauptsächlich darauf ankam, Lachen zu erregen, weshalb man sich auch vor Unanständigkeiten nicht allzufern halten mochte. Zu Cäsars Zeiten jedoch scheinen sie eine regelmäßigere Form, so wie eine gebildetere Sprache erhalten zu haben, und als Meister in dieser Gattung wird der oben erwähnte römische Ritter Decimus Laberius (st. 43 v. Chr.) genannt. Natürlich aber begnügte er sich damit, Mimen zu dichten, und sie entweder im engeren Kreise von Freunden vorzulesen, vielleicht auch in der Weise der Schauspieler vorzutragen, oder von öffentlichen Schauspielern im Theater aufführen zu lassen. In seinem 60sten Lebensjahre jedoch*) wurde er von Cäsar durch wiederholentliches

---

*) In dem von Macrobius (II. 7) uns erhaltenen Prolog, mit dem Laberius sein Spiel bevorwortete, sagt er ausdrücklich:

Ego bis tricenis annis actis sine nota,
Eques Romanus e Lare egressus meo,
Domum revertar Mimus? Nimirum hoc die
Uno plus vixi, mihi quam vivendum fuit.

Bitten genöthigt, selbst aufzutreten, und einen seiner Mimen aufzuführen. Er verlor dadurch allerdings seine Ritterwürde; aber unmittelbar nach Beendigung seines Spieles bestätigte Cäsar ihm dieselbe wieder, indem er ihm vor dem ganzen Publikum das äußere Zeichen derselben, den Ring, gab und ihn unter den Rittern Platz nehmen hieß.*) Laberius hatte sich aber nicht enthalten können, bei seinem Spiel Verse, wie die beiden uns aufbewahrten:

Porro Quirites! libertatem perdidimus,

und Necesse est, multos timeat, quem multi timent,

zu recitiren, bei welchen das Publikum unwillkührlich den Cäsar ansah, und diese dem Machthaber ziemlich unwillkommene Freimüthigkeit mochte mit ein Grund sein, daß er von da an seine Gunst dem Publius Syrus, einem Sclaven von syrischer Herkunft zuwandte, den sein Herr der großen Anlagen wegen, die er bei dem Knaben bemerkte, für das Theater hatte ausbilden lassen. Vorhanden ist von ihm noch eine Sammlung von mehr als achthundert einzelnen Sentenzen, unter denen übrigens auch manche dem Laberius, dem Cnejus Matius, einem römischen Ritter und Freund des Cäsar und Cicero, der hauptsächlich als Verfasser von Mimijamben (d. h. Mimen im jambischen Versmaß) gerühmt wird, und Anderen gehören mögen.**)

*) Wie anstößig übrigens den römischen Rittern das Auftreten des Laberius als Mime war, bewiesen sie dadurch, daß sie kaum zu bewegen waren, ihm Platz zu machen, und merkwürdig genug war es gerade Cicero, der Neugeadelte und darum von den altadeligen Geschlechtern nicht für ganz ebenbürtig Gehaltene, welcher ihm zurief: „Ich wollte dich gern zu mir nehmen, wenn wir nicht so eng säßen," wofür er sich freilich die beißende Antwort gefallen lassen mußte: „Es sollte mich wundern, wenn auch du eng säßest, da du doch auf zwei Stühlen zu sitzen pflegst," womit sehr treffend auf die zweideutige Stellung Cicero's angespielt war, der es bald mit Cäsar, bald mit Pompejus hielt.

**) Die von Gellius (XVII. 14) beispielsweise angeführten Sentenzen sind:

Malum est consilium, quod mutari non potest.
Beneficium dando accepit, qui digno dedit.
Feras, non culpes, quod vitari non potest.
Cui plus licet, quam par est, plus vult, quam licet.
Comes facundus in via pro vehiculo est.
Haeredis fletus sub persona risus est.
Furor fit laesa saepius patientia.

Neben diesen anständigen und gesitteten Mimen scheint es aber auch schon damals und mehr noch unter Augustus und den späteren Kaisern andere, minder anständige, gegeben zu haben, von denen Horaz in seiner Schilderung des Wettstreites zweier Possenreißer in einer Schenke (Sat. I. 5. 52 ff.) ein sehr anschauliches Bild entwirft, welches ganz zu der Erklärung stimmt, die der Grammatiker Diomedes*) von dem Mimus giebt, indem er ihm einen unzüchtigen und leichtfertigen Charakter zuschreibt.

Von den Mimen war in der That nur ein kleiner Schritt zu den Pantomimen, deren Einführung dem Kaiser Augustus zugeschrieben wird.**) Erfunden brauchten sie nicht erst zu werden. Denn schon seit den Zeiten des Livius Andronikus war es in Rom Sitte geworden, daß der Dialog zwar von den Schauspielern gesprochen, die lyrischen Parthien (cantica) dagegen von Sängern vorgetragen wurden, während die Schauspieler in passender Weise dazu tanzten und gesticulirten. Erinnert man sich ferner aus dem Vorangegangenen, daß Roscius nicht selten mit Cicero wetteiferte, wer von beiden diesen oder jenen Affekt besser auszudrücken vermöge, der Redner durch Worte oder er, der Schauspieler, durch seine mimische Kunst, und bedenkt man endlich, daß in dem Römischen Theater die gesprochenen Worte für einen großen Theil des Publikums doch am Ende verloren gingen und eine ziemlich gleichgültige Nebensache waren, indem es Vielen lediglich auf die Befriedigung der Schaulust ankam, so begreift man leicht, wie nahe es lag, alles Andere bei Seite zu lassen und nur den Tanz und die mimische Gesticulation beizubehalten. Der Kaiser Augustus kannte seine Römer zu gut, um nicht zu wissen, daß ihnen bei der erhabenen Tragödie wie bei der ergötzlichen Komödie doch eigentlich nichts so willkommen war, als dort die schauerlich prächtigen, hier die drastisch komischen Scenen. Mit den Pantomimen bot er ihnen also eigentlich dar, was ihnen selbst die Quintessenz der dramatischen Spiele schien, und sie konnten sich nunmehr an dem, was

---

Ita amicum habeas, posse ut fieri inimicum putes.
Nimium altercando veritas amittitur.

*) Diomed. III. 488 (ed. Putsch) Mimus est sermonis cujuslibet motus sine reverentia, vel factorum et turpium cum lascivia imitatio.

**) Suidas s. v. Ὄρχησις παντόμιμος. — Ταύτην ὁ Αὔγουστος Καῖσαρ ἐφεῦρε, Πυλάδου καὶ Βαθύλλου πρώτων αὐτὴν μετελθόντων.

ihnen das Liebste war, ergötzen, ohne jene dialogischen Scenen mit in den Kauf nehmen zu müssen, die sie ungeduldig vorüber wünschten, weil sie sich bei ihnen langweilten. — Zugleich mußten solche theatralische Spiele dem Kaiser als das sicherste Mittel scheinen, das Volk seine republikanischen Grillen vergessen zu lassen, an die es durch die früheren Tragödien, Komödien, Atellanen und Mimen hätte erinnert werden können, und den Gebildeteren ließ sich leicht zu verstehen geben, daß für das gemeine Volk, welches die Meisterwerke der griechischen Tragiker und Komiker doch nun einmal nicht im Original verstehe, dergleichen Schaustücke immer noch besser seien, als jene rohen und unbeholfenen lateinischen Bearbeitungen der früheren Zeit. In diesem Sinn äußert sich auch durchweg Horaz. Ueberall, wo er auf die älteren dramatischen Dichter zu sprechen kommt, rümpft er die Nase und spottet über den altväterischen Geschmack derer, welche, mehr vielleicht aus republikanischem Patriotismus, als aus ästhetischen Rücksichten für einen Nävius, Ennius und Pacuvius Partei nahmen. Ja selbst in Betreff des Laberius, dessen Sprache ihm doch unmöglich schon veraltet scheinen konnte, meint er (Sat. I. 10. 7) „Wollte ich mich unbedingt für den Dichter Lucilius erklären, dann müßte ich auch die Mimen eines Laberius als schöne Gedichte bewundern," worin wir wahrscheinlich nur das Echo von Aeußerungen des Kaisers vernehmen, der seine Unzufriedenheit mit der Freimüthigkeit des Mimendichters klüglich hinter ästhetische Bedenklichkeiten verstecken und gelegentlich äußern mochte: Recht brav — Schade nur, daß es diesen Mimen zu sehr an jener Eleganz und Urbanität fehlt, die der ästhetisch Gebildete so ungern vermißt.

Sollten die Pantomimen aber wirklich ein Ersatz für alles Andere sein, was die dramatische Kunst bisher dargeboten hatte, so mußten sie auch in möglichst vollendeter Form erscheinen, und diese erhielten sie durch die beiden berühmtesten Tänzer jener Zeit Pylades und Bathyllus, von denen der erstere, seiner Herkunft nach ein Cilicier, sich besonders im tragischen, der letztere im komischen Fach auszeichnete. Ein Schüler des Pylades war Hylas, der späterhin mit seinem Lehrmeister um den Preis wetteiferte.

Ueber den Charakter dieser pantomimischen Darstellungen giebt uns eine kleine, von Macrobius*) erzählte Geschichte nähere Aus-

*) Macrob. II. 7. Quum (Hylas) canticum quoddam saltaret, cujus clausula erat „τὸν μέγαν Ἀγαμέμνονα," sublimem ingentemque

kunst. Hylas tanzte einst den „Agamemnon" zu einem von Flöten begleiteten Gesang, der mit dem Refrain „den großen Agamemnon" schloß. Um dies auszudrücken, erhob sich Hylas auf die Zehen und richtete seine Gestalt möglichst in die Höhe. Pylades aber, damit schlecht zufrieden, rief ihm aus dem Parterre zu: „Du stellst ihn als langen, nicht als großen Mann dar." Das Publikum verlangte nun, daß er selbst diese Rolle tanzen solle, und da er zu der erwähnten Stelle kam, stellte er eine Person in tiefem Nachdenken vor. Denn er meinte, einem großen Feldherrn komme nichts so sehr zu, als für Alle zu denken. — Ein anderes Mal tanzte Hylas den „Oedipus." Auch hier aber war dem Pylades die Sicherheit des Tanzenden nicht recht; er vermißte das Herumtappen des Blinden, und rief daher dem Hylas zu: „Du siehst!"

Wie sehr übrigens Augustus auch die immer mehr zunehmende Vorliebe der Römer für die Pantomimen begünstigte und sich selbst an ihnen ergötzte,*) so streng war er doch gegen sie, wenn sie sich etwas zu Schulden kommen ließen. So wurde Hylas, in Folge einer Beschwerde des Prätors, auf seinen Befehl im Vorhof seines Hauses öffentlich ausgepeitscht, und Pylades, weil er auf einen Zuschauer, der ihn ausgezischt, mit Fingern gewiesen hatte, aus Rom und Italien verbannt.**) Trotz der schimpflichen Bestrafung aber, die den Pantomimen, falls sie sich eines Vergehens schuldig machten, sicher bevorstand, und trotz der Geringschätzung, mit welcher der freie römische Bürger auf dergleichen Tänzer und Luftspringer herabsah, machten die Vornehmen sich nicht selten eine Ehre daraus, die vertrauteren Freunde solcher Künstler zu sein

---

Hylas velut metiebatur. Non tulit Pylades, et exclamavit a cavea: *Σὺ μακρὸν, οὐ μέγαν ποιεῖς.* Tunc eum populus coëgit idem saltare canticum. Quumque ad locum venisset, quem reprehenderat, expressit cogitantem: nihil magis ratus magno duci convenire, quam pro omnibus cogitare. Saltabat Hylas Oedipodem, et Pylades hac voce securitatem saltantis castigavit: „*Σὺ βλέπεις.*"

*) Vgl. Tacit. Annal. I. 54. Neque ipse (Augustus) abhorrebat talibus studiis, et civile rebatur, misceri voluptatibus vulgi.

**) Sueton. Vit. August. c. 45. Hylam pantomimum, quaerente Praetore, in atrio domus suae, nemine excluso, flagellis verberavit; et Pyladem urbe atque Italia submovit, quod spectatorem, a quo exsibilabatur, demonstraverat digito conspicuumque fecerat.

und mit ihnen auf der Straße gesehen zu werden, so daß unter Tiberius in Betreff der Senatoren und Ritter jenes bereits erwähnte Verbot erlassen werden mußte. Bald begnügte man sich auch nicht mehr mit den pantomimischen Vorstellungen im Theater, sondern wollte dergleichen auch zu Hause haben.

Die altrömischen Anstandsgesetze gestatteten allerdings den freigeborenen Römern und Römerinnen die Kunst des Cither- oder Harfenspiels, des Gesanges und Tanzes einzig und allein zu religiösen Zwecken, und an den Festen der Götter fanden wohl Reigentänze um die Altäre statt, aufgeführt von ehrbaren, in Amt und Würden stehenden Männern oder von vornehmen Knaben und Mädchen, deren Eltern noch beiderseits am Leben sein mußten. Aller Musik- und Tanzunterricht aber bezog sich eben nur auf diese religiösen Feste, und eine Virtuosität in diesen Künsten zu erstreben, fiel den echten Römern gar nicht ein. Sie hielten dergleichen für unanständig, und überließen es Leuten, die solche Künste zum Lebensunterhalt und zur Belustigung Anderer brauchten, den Freigelassenen und Sclaven. „Niemand," sagt Cicero, „wird sich einfallen lassen, zu tanzen, wenn er nicht etwa betrunken ist." Wie wenig sie sich aber auch herabließen, selbst zu tanzen, so willkommen war ihnen doch als Zuschauern eine solche Unterhaltung, die bei einem größeren Mahle selten fehlen durfte. Zu diesem Zweck wurden Europäische oder Orientalische Griechinnen, entweder Freigelassene oder Sclavinnen, die in Rom eine eigene, unter der Aufsicht der Aedilen stehende Zunft bildeten, gemiethet, um die Tischgäste durch Solotänze, Pas de deux oder Chortänze unterhalten, die sie entweder selbst mit einer Art Instrumentalmusik begleiteten oder von Anderen begleiten ließen. Im letzteren Falle war es in der Regel die in den meisten Privathäusern der Vornehmeren unterhaltene Privatkapelle, welche mit der Cither, Flöte, Tuba oder dem Horn die größtentheils mimischen Tänze begleitete. Die Syrischen Tänzer und Tänzerinnen dagegen handhabten selbst das ihnen eigenthümliche Tambourin und den Triangel, und ebenso die Spanierinnen, die ihren Fandango und Bolero schon damals getanzt haben mögen, die nationalen Castagnetten.

Außerdem aber ließ ein aufmerksamer Wirth es sich auch angelegen sein, den Gästen schon in seinem Vorschneider einen Virtuosen in der mimischen Tanzkunst zu produciren. Denn das Tranchiren, das heutzutage entweder in einem Nebenzimmer, oder wenn auch im Speisesaal selbst, doch immer nur als eine, die Auf-

merksamkeit der Gäste so wenig wie möglich in Anspruch nehmende Nebensache abgemacht zu werden pflegt, gehörte damals mit zu den Amüsements der Tafel. So trug der eine jener Vorschneidekünstler das gesottene Kalb, das er zu tranchiren hatte, nicht in einer gewöhnlichen Schüssel, sondern in einer Art Helm auf, und stellte dabei den, über die ihm verweigerte Waffenrüstung des Achilles in Raserei gerathenen Ajax dar, um, wie dieser, der bei Sophokles gegen die Schafe wüthet, die er in seinem Wahnsinn für Ulysses und Agamemnon hält, in gleicher Weise das für die Gäste bestimmte Kalb zu massacriren, worauf er die abgeschnittenen Stücke an einer Degenspitze den Anwesenden präsentirte.

Ueberhaupt pflegte jeder neue Gang mit einer Art feierlicher Procession eröffnet zu werden, indem der Koch oder Vorschneider, begleitet von Flötenbläsern, in einem den Charakter des aufgetragenen Gerichtes ausdrückenden pantomimischen Tanz, entsprechend kostümirt, der Schüssel voranstolzirte, um die auf den Triklinien gelagerten Gäste schon im Voraus auf die Dinge, die da kommen sollten, aufmerksam zu machen.

Ja, der Akt des Servirens gestaltete sich bisweilen zu einer förmlichen Jagdscene. So wurde das eine Mal der Eber, das nationale Leibgericht der Römer, das bei keinem größeren Mahle fehlen durfte, in folgender Weise servirt. Ringsum wurden Tücher mit gemalten Netzen und auflauernden Jägern aufgestellt, und zu gleicher Zeit große lakonische Hunde losgelassen, die zu nicht geringem Schrecken der nicht vorbereiteten Gäste auf die Triklinien losstürzten. Hierauf erschien das Thier selbst. Ein als Jäger kostümirter Vorschneider erwartet es mit dem gewaltigen Waidmesser, und wie er ihm den Bauch aufschlitzt, kommen gebratene Krametsvögel heraus, die mit Garnen aufgefangen und in diesen herumgereicht werden.

Allerdings kamen dergleichen, nur zu oft ins Plumpe und Rohe ausartende Späße bei gemäßigten, nüchternen und einen philosophischen Lebensgenuß liebenden Männern, wie Cicero, Atticus, Mäcenas u. A. nicht vor. Sie ließen sich lieber von einem der griechischen und römischen Literatur kundigen, wissenschaftlich gebildeten Vorleser durch Lectüre unterhalten. Aber je mehr, namentlich seit der Kaiserzeit, die mit dem wüsten Luxus Hand in Hand gehende geistige und sittliche Roheit um sich griff und das Geld die Menschen adelte, desto seltener wurden diese Männer, und desto zahlreicher die schwelgerischen Gelage, bei denen der materielle

Genuß die Hauptsache, und die Unterhaltung der geringen Bildung des reichen Emporkömmlings nur zu angemessen war.

Einen sprechenden Beweis von dem tiefgesunkenen Geschmack jener Zeit liefert Nero,*) der kaiserliche Virtuose, dessen Biographie uns einen ziemlich klaren Blick in das damalige Virtuosenthum und Künstlerwesen thun läßt. Denn wie wenig er sich auch um seine kaiserlichen Regentenpflichten kümmern mochte, so gewissenhaft that er doch alles, was dem Virtuosen oblag. Wie die antiken Concertsänger, um die Stimme zu langathmigen Trillern zu stärken, sich während des Schlafes auf den Rücken legten und die Brust mit einer Bleiplatte beschwerten; wie sie den Körper durch Vomitive, Klystiere und andere Purganzien ausleerten, sich des Obstes und der blähenden Speisen enthielten, so auch er, namentlich seitdem er, nicht zufrieden mit dem Beifall und der Bewunderung seines Hofes, öffentlich vor dem Volk als Theatercitharist aufzutreten Willens war. Denn seit der Einführung der Pantomimen war das Theater überhaupt der Schauplatz für Künstler geworden, die sich je nach der individuellen Geschicklichkeit eines Jeden, entweder als Musiker allein, oder als Musiker und Sänger, oder abwechselnd bald als Sänger und Tänzer, oft auch als Tänzer allein produciren wollten. In Betreff des Rollenfaches hatten sie die größte Auswahl, und namentlich von einer weiblichen Künstlerschaft keine Concurrenz zu befürchten. Denn das Auftreten von Schauspielerinnen und Theatersängerinnen war immer noch eine Seltenheit, weniger, weil man auch damals noch dergleichen für unanständig angesehen hätte — über solche „Vorurtheile" war man längst hinweg — als weil unter den Künstlerinnen nur selten eine zum Theater Lust und Neigung hatte. Die Flöten- und Harfenspielerinnen und die gewöhnlichen Tänzerinnen verdienten ihren Unterhalt weit leichter und müheloser; und außerdem schien auch der weibliche Gesang für die ungeheuren Räume der damaligen Theater nicht stark genug. Daher wurden die Frauenzimmerrollen

*) Sueton. Vit. Neron. c. 21. Nomen suum in albo profitentium citharoedorum jussit adscribi. — Tragoedias cantavit personatus, heroum deorumque, item horoidum ac dearum personis effictis ad similitudinem oris sui. Inter caetera cantavit Canacen parturientem, Orestem matricidam, Oedipoden excaecatum, Herculem insanum.

meist durch glattrasirte griechische Concertsänger dargestellt, und der Castratengesang war schon damals vorzugsweise beliebt.

Auch der weltbeherrschende Kaiser Nero,*) gab seinen getreuen Unterthanen öfter Gelegenheit, ihn in der Rolle einer ihren Liebesschmerz in herzzerschneidenden Coleraturen aushauchenden Heroine bewundern zu können, und zwar das erste Mal mit all der wirklichen oder affektirten Schüchternheit, die den des Beifalles noch nicht gewissen, jungen Virtuosen so wohl kleidet. Demüthig sich verneigend bat er in den bescheidensten Ausdrücken das Publikum um gütiges Wohlwollen. „Er werde, versicherte er, alles thun, was in seinen Kräften stehe; der Erfolg aber sei allerdings in der Hand der Schicksalsgöttin; indeß würden sie als weise und gebildete Kunstrichter gewiß von ungünstigen Zufälligkeiten abstrahiren." Natürlich wurde er über alle seine Bedenklichkeiten beruhigt und dringend gebeten, dem versammelten Publikum den ersehnten Kunstgenuß zu gewähren, was ihn einigermaßen beruhigte. Ernstere Männer aber, wie der berühmte Senator, Pätus Thrasea, die mit düsterem Unmuth und innerem Grimm diesem Skandal zusahen und sich durch die devotesten Bitten der künstlerischen Majestät kein freundliches Lächeln abgewinnen ließen, hielt er, indem er ihr ernstes Schweigen und Schamgefühl als Neid und Bosheit deutete, für seine heimlichen Feinde.

Der Schicksalsgöttin, welche den Erfolg zu bestimmen hatte, war nun allerdings eine Claque von mehr denn fünftausend, im Publikum vertheilten und eigens dazu besoldeten Burschen zu Hülfe gegeben. Gleichwohl war, als man den piependen und quälenden Gesang der kaiserlichen Majestät vernahm, der Unmuth und die Scham der Römer über einen solchen Regenten, so allgemein, daß sich mehr das Gelächter und die Thränen der Verzweiflung, als

*) Sueton. Vit. Neron. c. 23. Quam trepide anxieque certaverit, quanta adversariorum aemulatione, quo metu judicum, vix credi potest. Adversarios quasi plane conditionis ejusdem, observare, captare, infamare secreto, nonnunquam ex occursu maledictis incessere: ac si qui arte praecellerent, corrumpere etiam solebat. Iudices autem, priusquam inciperet, reverentissime alloquebatur, omnia se facienda fecisse, sed eventum in manu esse Fortunae: illos, ut sapientes et doctos viros, fortuita debere excludere: atque, ut auderet, hortantibus,. aequiore animo recedebat. Ac ne sic quidem sine sollicitudine, taciturnitatem pudoremque quorundam pro tristitia ac malignitate arguens, suspectosque sibi dicens.

Beifallsbeweise zeigten, und nur mit Mühe konnten jene Claqueurs im Verein mit denen, die vom Hofe etwas zu hoffen oder zu fürchten hatten, den schwachen und vereinzelten Zuruf der Bewunderung nach und nach so weit verstärken, daß er einstimmig schien. Pätus Thrasea allein blieb auf seinem Stuhl in der Orchestra ernst und finster sitzen, der einzige, unerschütterliche Zeuge der wahren Stimmung des ganzen Publikums.

Sobald einmal die erste Scheu überwunden war, trat die Kaiserliche Majestät öfter mit Kunstleistungen vor dem Publikum auf, immer aber so, daß sich der Weltbeherrscher streng nach dem richtete, was bei den Virtuosen und auf der Bühne Sitte und Brauch war.*) So wagte er es nie, auf dem Theater sich zu räuspern oder auszuspucken, und ebenso wenig, ein Taschentuch zu brauchen, sondern wie die anderen Künstler trocknete er sich den Schweiß mit dem Aermel von der Stirn. Ja, als ihm einst im Eifer der Darstellung der Stab, den er der Rolle gemäß trug, entfallen war, hob er ihn schnell und heimlich auf, sich furchtsam umsehend, ob es auch Niemand bemerkt habe, und beruhigte sich nicht eher, als bis der Hypokrit, der den pantomimischen Tanz und die Gesticulationen des Kaisers in einem Programm-artigen Vortrag zu begleiten hatte, ihm zuschwor, daß bei dem allgemeinen stürmischen Beifall keine Seele etwas davon wahrgenommen habe. Denn er fürchtete in allem Ernst, um eines solchen Unfalls willen von den Kunstrichtern abgewiesen und von der Preisbewerbung ausgeschlossen zu werden.

Bald aber genügte ihm der Beifall der Stadt Rom nicht mehr. Ohnedies hatten, wie er längst überzeugt war, nur die Griechen ein Ohr für Virtuosengesang; sie allein waren fähig, einen Künstler gehörig zu würdigen, und daher glaubte er es seiner Künstlerehre schuldig zu sein, von ihnen, in dem klassischen Land der Kunst, seine Leistungen bewundern zu lassen. Er zog demnach als triumphirender Virtuose von Rom aus über Neapel nach Griechenland, und

---

*) Sueton, Vit. Neron. c. 24. In certando vero ita legi obediebat, ut nunquam excreare ausus, sudorem quoque frontis brachiis detergeret. Atque etiam in quodam tragico actu, quum elapsum baculum cito resumpsisset, pavidus et metuens, ne ob delictum certamine submoveretur, non aliter confirmatus est, quam adjurante hypocrita: non animadversum id inter exsultationes succlamationesque populi.

gewann natürlich, wo und in welcher Art des Wettkampfes er auch auftrat, überall den ersten Preis.*) In Olympia hatte er zwar das Unglück, beim Wettrennen vom Wagen zu stürzen, und wie schnell er auch wieder heraufgebracht war, so wenig sah er sich im Stande, an dem Wettkampf ferner Theil zu nehmen. Nichts desto weniger wurde der Preis ihm zuerkannt. Zum Dank für die zahllosen Siegeskränze, die meist von gediegenem Gold und mit Edelsteinen geschmückt, ihm als Virtuosen gespendet wurden, beschenkte er die ganze Provinz mit der Freiheit, und seine Kampfrichter mit dem Römischen Bürgerrecht und vielem Geld. Eigens zu diesem Zweck geprägte Goldmünzen, die den Kaiser als Citherspielenden Virtuosen darstellten, verewigten diese Künstlerfahrt, von welcher Nero mit allem Pomp eines ehemaligen wirklichen Feldherrntriumphes nach Rom heimkehrte. In der Triumphatorentracht und in einen, mit goldenen Sternen gestickten Purpurmantel gehüllt, zog er auf demselben Wagen, auf dem Augustus seinen Einzug gehalten, in die Stadt ein, auf dem Haupt den Olympischen Olivenkranz und in der Rechten die Pythische Lorbeerkrone. Statt der sonst üblichen kostbaren Waffenbeute, wurden ihm die errungenen künstlerischen Siegerkränze und an Lanzen hängende Denktafeln mit dem Verzeichniß und der Beschreibung seiner Virtuosensiege vorangetragen. Der Zug selbst ging über das Velabrum und Forum, nicht in den Tempel des Capitolinischen Jupiter, sondern links ab in den des Palatinischen Apoll, dem zahlreiche und kostbare Opfer dargebracht wurden, wie denn überhaupt jener Tag so festlich begangen wurde, wie nur irgend ein Triumphtag nach dem gefahrvollsten und rühmlichsten Völkerkriege. Der Kaiser ließ sich bald darauf eine kolossale Statue in Virtuosentracht setzen, und stiftete, nach dem Beispiel der Pythischen Spiele, zu Rom fünfjährige Wettkämpfe der Musenkünste, namentlich der Dichtkunst und Musik, die von Domitian, dem Nachahmer Nero's, bei Gelegenheit seiner Säcularspiele, erneuert und dem Capitolinischen Jupiter geweiht wurden.**)

---

*) Sueton. Vit. Ner. c. 24. Aurigavit quoque plurifariam: Olympiis vero etiam decem jugem. — Sed excussus curru ac rursus repositus, quum perdurare non posset, destitit ante decursum: nec eo secius coronatus est. Decedens deinde provinciam universam libertate donavit, simulque judices civitate Romana et pecunia grandi.

**) Hierauf gründet sich auch die im Mittelalter von den Päpsten auf

Wie sehr aber auch Nero das Schauspielwesen begünstigte und wie groß bei dem Volke die Vorliebe für die Künste der Pantomimen war, so wenig änderte dies doch im Ganzen die ungünstige Meinung über die Schauspieler selbst, und da sie nicht selten zu sehr bedenklichen Unruhen die Veranlassung wurden, indem die Einen für diesen, die Anderen für jenen theatralischen Künstler mit leidenschaftlicher Wuth Parthei nahmen, so blieb, um wieder Ruhe herzustellen, kein anderes Mittel übrig, als daß die Histrionen aus Italien vertrieben wurden (57 n. Chr.)*) Ebenso sah der Kaiser bald nachher sich genöthigt, den Magistraten und Procuratoren in den Provinzen zu befehlen, daß sie dem Volk keine Gladiatoren- und Thierkämpfe oder irgend welche andere theatralische Spiele veranstalten sollten. Denn nur zu oft war es geschehen, daß sie sich, wenn sie durch Unredlichkeiten aller Art den Unwillen der Unterthanen gereizt hatten, solcher Mittel bedienten, um dieselben sich wieder geneigt zu machen.**)

Wie leidenschaftlich aber die Römer für alle Arten theatralischer Spiele eingenommen waren, welche die Schaulust befriedigten, schildert besonders Juvenal (um 95) in seinen Satiren mit den lebhaftesten Farben. „Im Theater, erinnert er unter andern, wenn der schmachtende Bathyllus die „Leda" tanzt, regen sich bei keuschen Vestalinnen, wie bei einfach züchtigen Bäuerinnen wollüstige Empfindungen; fast jeder Schauspieler und Tänzer hat eine römische Dame zur Freundin und Gönnerin, und leicht kann es der Fall sein, daß man eine edle Römerin zur Gattin bekömmt, zu welcher der Citherspieler Echion oder Glaphyrus oder der Flötenbläser

---

dem Capitol vollzogene Krönung der Dichter, wie hinwiederum die poetae laureati des Deutschen Reichs eine Nachahmung jener vom Papst gekrönten Dichter waren.

*) Tacit. Annal. XIII. 25. Ludicram quoque licentiam et fautores histrionum velut in proelia convertit impunitate et praemiis, atque ipse occultus et plerumque coram prospectans: donec, discordi populo et gravioris motus terrore, non aliud remedium repertum est, quam ut histriones Italia pellerentur.

**) Tacit. Annal. XIII. 31. Edixit Caesar, ne quis Magistratus aut Procurator, qui provinciam obtineret, spectaculum gladiatorum aut ferarum aut quod aliud ludicrum ederet. Nam ante non minus tali largitione, quam corripiendis pecuniis subjectos affligebant, dum, quae libidine deliquerant, ambitu propugnant.

Ambrosius der Vater war. — Um ins Theater zu gehen, leiht und miethet sich Ogulnia, wie wenig sie auch das Geld übrig hat, für schweres Geld ein Kleid, ein paar Bedienten, einen Stuhl, Polsterkissen, eine Duenna und ein blondes Mädchen, dem sie ihre Aufträge giebt.“*) — In einer anderen Satire (Sat. X. 78. ff.) sagt er: Dieselben Römer, welche einst Herrschermacht, die Fasces, Legionen, kurz Alles hatten und verliehen, was zum Erringen und Behaupten der Weltherrschaft nothwendig war, begnügen sich jetzt schüchtern mit dem Wunsch zweier Dinge, Brot und Spiele (Panis et Circenses), ja diejenigen, welche aus dem Vaterland flüchtig werden müssen, bejammern als ihr größtes Unglück nur, daß sie ein Jahr lang die Circensischen Spiele entbehren müssen.**)

Es bedarf in der That keiner weiteren Zeugnisse für den nachtheiligen Einfluß der, das römische Volk bis zur Wuth entzündenden, theatralischen Spiele, und man konnte es demnach den Massiliensern nicht füglich verdenken, wenn sie von den Künsten der Pantomimen nichts wissen wollten, weil es sich bei ihren theatralischen Vorstellungen doch fast immer nur um unzüchtige Dinge handele, deren Anblick leicht zur Nachahmung verleiten könne.***)

---

*) Vgl. Juvenal. Sat. VI. 60 ff.

**) Juvenal. Sat. XI. 52 ff.
Ille dolor solus patriam fugientibus, illa
Moestitia est, caruisse anno Circensibus uno.

***) Valer. Max. II. 7. Eadem civitas (Massiliensium) severitatis custos acerrima est, nullum aditum in scenam Mimis dando, quorum argumenta majore ex parte stuprorum continent actus, ne talia spectandi consuetudo etiam imitandi licentiam sumat.

XXII.

Die Juden und die ersten Christen.

Das Christliche in der dramatischen Kunst.

Will man die christliche Kirche des apostolischen Zeitalters in ihrem Verhältniß zu den theatralischen Spielen des Heidenthums richtig auffassen, so darf man auf der einen Seite nicht vergessen, daß es nicht Aeschyleische oder Sophokleische Dramen waren, um die es sich handelte, sondern unzüchtige Possenspiele von Histrionen und Pantomimen, die auch bei den ernster gesinnten Römern in Verruf und schon in den Zeiten der Republick durch das Gesetz für ehrlos und infam erklärt waren, auf der anderen Seite aber auch nicht außer Acht lassen, daß die ersten Christen aus dem Judenthum stammten, und demnach die von Jugend auf gewohnte Anschauungsweise, sofern sie nicht mit den Lehren des Christenthums in directem Widerspruch stand, in die christliche Kirche mit hinübernahmen, also auch nach der Taufe das Theater mit denselben Augen ansahen, wie vorher als Juden, und dies ist der Grund, weshalb wir hier noch einen kurzen Rückblick auf das Jüdische Volk in Beziehung auf sein Verhältniß zur dramatischen Kunst thun müssen.

Die Frage, ob die Juden dramatische Dichtungen gehabt hätten, wird zwar jetzt ziemlich allgemein mit Nein beantwortet. Indeß war man nicht immer dieser Meinung. Luther vielmehr erklärte sich in seiner Vorrede zu dem Buch Tobiä dahin, daß der Gebrauch der Komödien von den Juden zu den Griechen gekommen, und die Bücher Tobiä und Judith anfänglich griechisch geschriebene Schauspiele in Versen gewesen seien, die nachher ein

Anderer in Prosa übertragen habe. — In ähnlicher Weise sprach sich der gelehrte Wagenseil*) aus, den der ihm befreundete Cuper (1694) brieflich um einige Mittheilungen über die Spiele der Juden ersucht hatte. Wagenseil antwortete ihm, der Gebrauch der scenischen Spiele bei den Juden sei uralt, und verdanke, wenn er nicht irre, ihnen sogar seinen Ursprung. Denn das Buch Hiob, das man für älter halte, als die Schriften des Mosis und aller anderen Völker, habe eine durchaus dramatische Form, ja es rede zum Schluß, ganz wie in den griechischen Dramen, Gott der Herr selbst aus der Wetterwolke. Außerdem gebe es auch ein griechisch geschriebenes Schauspiel „die Befreiung der Hebräer aus Aegypten" von einem Juden Ezechiel, dessen Clemens Alexandrinus und Eusebius (Praeparatio Evang. IX. c. 21. 29) Erwähnung thun, und endlich habe sich bei den Juden das dramatische „Ahasverus-spiel" am Purimsfest bis in die neuesten Zeiten erhalten. — Cuper antwortete ihm hierauf: Allerdings habe das Buch Hiob die Form eines Drama; doch folge daraus immer noch nicht, daß die Juden damals schön theatralische Spiele gehabt hätten. Ja, die Propheten, welche gegen alle übrigen Laster des Volkes so streng eifern, würden gewiß auch den Hang zu theatralischen Lustbarkeiten nicht unerwähnt gelassen haben, wenn dergleichen im Gebrauch gewesen wären, so daß ihr gänzliches Stillschweigen wohl für ein entscheidendes Zeugniß gegen das Vorhandensein dramatischer Spiele bei den Juden gelten könne. In Betreff des dramatischen Dichters Ezechiel aber lasse sich füglich annehmen, daß er die Griechen nachzuahmen versucht habe, deren Werke seit Alexander d. Gr. auch in Syrien und Judäa immer bekannter geworden seien. — Wagenseil entgegnete ihm: Er behaupte keineswegs, daß die Juden öffentliche Theater gehabt hätten, in denen vor einer großen Zuschauermenge gespielt worden sei, wohl aber meine er, daß sie schon vor alten Zeiten Schauspiele, die zur Beförderung der Frömmigkeit und der guten Sitten verfaßt worden wären, gehabt und gleichsam privatim aufgeführt hätten. Zur Rechtfertigung dieser Ansicht beruft er sich auf den gesetzlich feststehenden Brauch, daß die Jüdischen Jungfrauen am 14. Tage des Monats Ab (August) und an dem Versöhnungstage verkleidet, d. h. in fremden und geliehenen Kleidern, die bisweilen ihrem Stande nicht angemessen

*) Wagenseil. De Civitate Noribergensi c. XXII. De hilaritatibus et ludis Noribergensium p. 166.

waren, erschienen seien, und unter Anstimmung von Gesängen in den Weinbergen Reigentänze aufgeführt hätten, die er mit den Griechischen Chorgesängen und Tänzen vergleicht. Ferner erinnert er an die Stelle 2. Sam. 6, 14 („Und David tanzte mit aller Macht vor dem Herrn her, und war begürtet mit einem leinenen Leibrock"), wobei er bemerkt, daß hier wohl an ein theatralisches Kostüm zu denken sei, weil die Kleidung Davids schwerlich besonders bezeichnet worden wäre, wenn sie sich von der gewöhnlichen Tracht nicht unterschieden hätte (nisi in illo habitu peculiare quid fuisset). Ebenso findet er es wahrscheinlich, daß die Juden in dem Gebot 2. Mos. 13, 8. 14. 15. das Passahfest zu feiern, schon frühzeitig eine Aufforderung gefunden hätten, den Auszug aus Aegypten dramatisch darzustellen, und schließlich weist er auf die theatralische Feier des Purimsfestes hin. Bekanntlich wird an diesem das Buch Esther vorgelesen, wobei die versammelten Zuhörer, so oft der Name Haman's vorkommt, mit Fäusten, Hämmern oder Knütteln auf die Bänke schlagen und rufen, sein Name müsse vertilgt werden. In späteren Zeiten pflegten sich die jüdischen Knaben auch wohl bei dieser Gelegenheit zu verkleiden und allerlei Possenspiel zu treiben, und da Wagenseil der Ueberzeugung ist, daß kein Volk so streng an den Sitten der Väter festhalte und alles von anderen Nationen Entlehnte so entschieden von sich weise, als das Jüdische, so sind ihm die theatralischen Lustbarkeiten, mit welchen die Juden seiner Zeit das Purimsfest feiern, ein hinlänglicher Beweis, daß sie es auch schon im Alterthum auf eben diese Weise gefeiert haben *).

Allerdings konnte dem gelehrten Mann die Stelle 5. Mos. 22, 5. nicht unbekannt sein, in der es heißt: „Ein Weib soll nicht Mannsgeräthe tragen, und ein Mann soll nicht Weiberkleider anthun; denn wer solches thut, der ist dem Herrn, deinem Gott, ein Gräuel." Aber er will, und gewiß mit Recht, dies nicht als ein Verbot theatralischer Verkleidungen, sondern vielmehr als ein Gesetz gegen die Unzucht angesehen wissen, und beruft sich dabei auf den Rabbi Jarchi (st. 1170), der die Stelle so erklärt: „Ein Weib soll nicht männliche Kleidung anlegen, d. h. um als Mann zu erscheinen und mit Männern zusammen zu sein; denn dies ge-

*) „Quid valde obstat," sind (S. 175 der genannten Schrift) seine eigenen Worte, „quo minus credamus, idem antiquissimis temporibus factum esse, quod fit hodie?"

schieht nur der Unzucht wegen, und ebenso wenig soll aus demselben Grunde ein Mann Weiberkleider anziehen; womit auch die Erklärung des Aben-Esra (st. 1167) übereinstimmt.

Trotzdem wird es Niemand dem gelehrten Wagenseil so leicht glauben, daß die Juden wirkliche scenische Schauspiele gehabt hätten, und noch weniger wird man geneigt sein, dem ungenannten Verfasser eines Aufsatzes in dem „Taschenbuch der Philosophie" (1783 S. 142) beizustimmen, der sehr zuversichtlich erklärt: „Es ist falsch, daß Thespis der Erfinder des Schauspiels war; es waren bloß Gaukelsprünge eines betrunkenen Menschen, mit Trinkliedern vermischt. Die ersten Schauspieler waren die Priester, und die ersten Schaubühnen die Tempel. Die ersten Tempel und sogar das famose Heiligthum der Leviten waren nach theatralischen Regeln erbaut. Ein Vorhof, das Proscenium der Athenischen Bühne, Chöre (der Hochaltar), die Scena, und dann das Allerheiligste, Parascenium. David, der Vorgänger Noverre's, tanzt bei einem feierlichen Triumphzug, und macht seine Sache gut genug, um von der Prinzessin Michal persifflirt zu werden." — Jedenfalls heißt dies mehr sagen, als sich vor dem Richterstuhl der historischen Wahrheit verantworten läßt. Ein geistreicher Schriftsteller indeß in dem geistreichen Zeitalter der Aufklärung, wie hätte der sich, zumal wenn er den geistreichen Einfall hatte, daß die Priester ursprünglich Komödianten und die Tempel Schauspielhäuser gewesen seien, so genau innerhalb der Grenzen der historischen Wahrheit halten können, die ihm nur zu sagen gestattete, daß der Jüdische Tempelgottesdienst allerdings einen gewissen dramatischen Charakter hatte. Eben dasselbe aber werden wir, mögen wir noch so weit davon entfernt sein, das Buch „Hiob" für ein eigentliches Drama zu halten, auch in Beziehung auf manche Erzeugnisse der hebräischen Literatur anerkennen müssen. Denn wie in dem eben genannten Meisterwerke der hebräischen Poesie, so finden sich in den Büchern Judith, Tobias, Esther, im Hohenlied rc. unverkennbare Elemente der dramatischen Kunst.

Wie soll man es also erklären, daß die Juden zwar Alles hatten, woraus bei den Griechen die dramatische Poesie hervorging, Tanz, Chor- und Wechselgesänge nebst Instrumentalmusik, ja, daß manche ihrer poetischen Werke dramatischen Dichtungen so nahe als möglich kommen, und dennoch das eigentliche Drama ihnen fehlte? Die gewöhnlichen Erklärungen, die Juden seien überhaupt kein künstlerisches und geistig regsames Volk gewesen, ihre ganze

geistige Cultur habe sich nur auf eine gewisse religiöse Bildung beschränkt u. dergl. können hier als bekannt vorausgesetzt werden. Niemand aber wird verkennen, wie unzulänglich sie sind; denn der Grund liegt gewiß auch hier tiefer.

Es steht unbestritten fest, daß wir bei den Muhammedanern ebenso wenig, wie bei den Juden, Produkte oder auch nur Spuren einer wahrhaft dramatischen Kunst finden. Nicht minder aber stimmen Beide in ihrer Scheu vor Abbildungen lebender Geschöpfe, namentlich des Menschen, überein. Daher ist es ein nahe liegender Gedanke, daß eben derselbe Grund, auf dem ihre Bilderscheu beruht, auch ihre Abneigung gegen das Drama erzeugt hat. Ist nämlich, wie Plato und Aristoteles bemerkten, die dramatische Kunst eine nachahmende, und demnach der Malerei nahe verwandt, so dürfen wir uns nicht wundern, wenn wir die Gegner der letzteren auch als Gegner der ersteren finden. Derjenige, welcher es für Sünde hielt, mit dem Pinsel das Gesicht und die Gestalt eines Menschen nachzuahmen, mußte es ebenso sehr für Unrecht halten, durch seine eigenen Gebehrden und Gesticulationen ihn zu copiren. Frägt man aber, warum denn die Juden und Muhammedaner so entschiedene Gegner der Abbildungen von Menschen waren, so ist darauf zu antworten, daß das Gesetz, ihrer Auffassung zufolge, jegliches Bild von der Gottheit streng verpönte, und der Mensch selbst als Ebenbild Gottes gedacht wurde. Ihn nachbilden oder nachahmen, hieß also das Ebenbild Gottes nachahmen oder von Gott selbst ein Bildniß machen, was man von Jugend auf als Götzendienst zu verabscheuen gewohnt war. Daher wunderte man sich zwar nicht, wenn man bei den Heiden neben den Werken der Sculptur und Malerei auch theatralische Künstler fand, — denn von heidnischen Götzendienern ließen sich dergleichen Versündigungen gegen das Gesetz des Einen, allein wahren Gottes wohl erwarten. Aber selbst sich solcher Frevel schuldig machen, dazu konnten sich die gesetzeifrigen Juden nimmermehr verstehen. — Als daher der Hohepriester Jason dem Syrischen König Antiochus Epiphanes (176—164) zu Gefallen, um ihn in dem Plan, alle Unterthanen durch gleiche Sitten näher zu verbinden, seinerseits möglichst zu unterstützen, in Jerusalem „heidnische Spielhäuser" einrichten ließ (1. Makkab. 1, 15) und es auch wirklich bald dahin brachte, „daß die Priester," wie uns 2. Makkab. 4, 14 berichtet wird, „des Opfers noch des Tempels nicht mehr achteten, sondern liefen in das Spielhaus und sa-

hen, wie man den Ball schlug und andere Spiele trieb,“ so erregte dies den Unwillen der strengeren Juden in so hohem Grade, daß sie alles aufboten, diese und andere heidnische Gräuel, die ihnen aufgedrungen wurden, von sich abzuthun, was ihnen in dem siegreichen Freiheitskampf unter den Makkabäern auch vollständig gelang.

Ebenso wenig fand es bei dem Volk Beifall, als späterhin Herodes d. Gr. aus Schmeichelei gegen Rom in Jerusalem und Cäsarea Theater bauen und griechische und römische Musiker, Tänzer und Schauspieler kommen ließ. Daß diese alles in griechischer Sprache vortrugen, würde man sich wohl haben gefallen lassen; denn einem großen Theil der Juden war das Griechische ebenso geläufig, als die Jüdische Landessprache, und bei jenen Spielen mochte es überhaupt weniger auf das Hören und Verstehen, als auf das Sehen ankommen. Aber die Sache an und für sich selbst war den meisten Juden so anstößig, daß sie sich durchaus fern davon hielten *).

Auch Philo, der hochgebildete Alexandrinische Jude (um 40 n. Chr.) erklärte sich entschieden gegen die scenischen Spiele. Er bezeichnet sie als wollüstige, muthwillige, possenhafte und schädliche Vergnügungen, mit denen viele Tausende die Zeit vergeuden, ihr Leben beflecken und dabei die häuslichen, wie die öffentlichen Angelegenheiten versäumen. Er erinnert daran, der Sabbath sei dazu eingesetzt, daß die Juden die Weltschöpfung feiern, sich der Arbeiten und Handwerke enthalten, und durch ehrbare festliche Vergnügungen erheitern, nicht aber, wie Einige thun, jenen Schauspielen der Mimen und Tänzer, durch welche die freie, zum Gebieten bestimmte Seele nur gefesselt werde, nachlaufen sollen. Ebenso führt er es als eine Thatsache an, daß die Juden bei ihren festlichen Versammlungen keine Schauspieler brauchten, sondern Psalmen und Hymnen zur Ehre Gottes sängen **), und man wird sich über seine Verwerfung des Theaters um so weniger wundern dürfen, da er, ein Anhänger der Platonischen Philosophie, in diesem Falle seine nationale Abneigung ***) gegen dasselbe durch Aussprüche des Plato unterstützt und gerechtfertigt sah.

---

*) Joseph. Antiquit. XV. 8.

**) Vgl. Philo de vita contemplat. II. p. 1200 ff. (ed. Basil.)

***) In späteren Zeiten hat der Abscheu vor dem Theater bei den Juden wie bei den Muhammedanern allerdings bedeutend abgenommen. So sah

Finden wir bei den Juden von alten Zeiten her einen entschiedenen Widerwillen gegen das Theater und die dramatischen Spiele, der dadurch, daß Herodes sie mit Gewalt einführen wollte, wahrlich nicht beschwichtigt, sondern nur gereizt werden konnte, so werden wir auch bei den ersten Christen keine andere, günstigere Ansicht voraussetzen dürfen, und in gewisser Hinsicht hat Stäudlin allerdings Recht, wenn er sagt, daß zu den Gründen, welche die Juden dem Theater abgeneigt machten, bei den Christen noch andere hinzugekommen seien. „In den heiligen Urkunden des Evangeliums, meint er, wird zwar der Schauspiele nirgends ausdrücklich gedacht; nirgends kommt ein ausdrückliches Verbot derselben vor — aber in der christlichen Religion selbst lagen Gründe genug, wider dies Vergnügen einzunehmen und selbst mit Abscheu zu erfüllen. Christus selbst wurde ein Opfer und Märtyrer seiner Lehre, und den Bekennern und Verbreitern derselben verhieß er keine Vergnügungen und Genüsse, sondern Leiden und Trübsale, für die er ihnen erst jenseits einen herrlichen Lohn im ewigen Leben zusagte — wie konnten also Diejenigen, welchen es mit der Nachfolge Jesu, mit dem Bekenntniß und der Ausbreitung des Evangeliums Ernst war, Lust und Vergnügen am Theater finden? Dies war noch dazu eine Hauptstütze, ein Schmuck

---

Thevenot auf seinen Reisen in Asien zu Aleppo eine herumziehende jüdische Schauspielerbande, deren Orchester aus vier Juden bestand, die das aufgeführte Ballet theils mit Instrumentalmusik, theils mit ihrem Gesang begleiteten. Zuvörderst trat ein Türke auf, der bei seinem Tanze tausenderlei Wendungen producirte, die aber alle obscön waren. Dann erschienen zwei junge Juden als schöne Jungfrauen kostümirt, und weiterhin auch einer in fränkischer Tracht, was den Zuschauern besonderes Vergnügen machte. Die Wechselreden übrigens bestanden fast nur aus unzüchtigen Possen, mit denen die Gebehrden nur zu genau übereinstimmten.

Ganz ähnlich schildert Niebuhr eine aus Muhammedanern, Juden und Christen zusammengesetzte Schauspielerbande, die er zu Kairo in Aegypten sah. Die Hauptperson des in dem Hofraum eines Wirthshauses aufgeführten Stückes war eine, durch einen derben vierschrötigen Burschen in Weiberkleidern dargestellte Araberin, die alle Vorbeireisenden überredete, zu ihr ins Zelt zu kommen, und sie dann, nachdem sie ihnen Geld und Kleider abgelockt hatte, mit Stockschlägen fortjagen ließ. Das Stück selbst war aber so albern, daß die Zuschauer, als der vierte Reisende abgefertigt war, und der fünfte an die Reihe kommen sollte, nichts weiter sehen und hören wollten, sondern die Truppe gehen hießen.

und Pomp des Heidenthums. Es reizte, selbst in seinen besseren Leistungen und Darstellungen, zur Unkeuschheit und Ausschweifung — wie vertrugen sich damit die Aussprüche Jesu, daß schon der wollüstige Blick nach der Frau eines Anderen Ehebruch im Herzen sei? — Wie vertrug sich mit dem Verführerischen und Anstößigen des Theaters jenes Wehe, das Jesus über Diejenigen aussprach, durch welche Aergerniß komme? Wie paßte die Strenge der Lebensweise, die Enthaltung von aller Ueppigkeit und Verschwendung, die Verwendung dessen, was vom nothwendigen Unterhalt übrig blieb, zur Wohlthätigkeit gegen Arme, zu dem Pomp, dem üppigen Glanz und Aufwand, den das Schauspiel mit sich brachte? Wie ließ sich die strenge Wahrhaftigkeit, die Entfernung von aller Verstellung und Lüge mit den Täuschungen, Verstellungen und Nachäffungen der Schaubühne vereinigen? Wie harmonirten die Vorschriften, daß man an den Werken der Finsterniß keinen Theil haben, die Zeit auskaufen und sorgfältig zum Guten benutzen, und daß die Gemüthsstimmung des Christen ein anhaltendes Gebet sein müsse, mit dem Vergnügen am Schauspiele, dem Zeitaufwand, den es erforderte, und den Gemüthsbewegungen, die es hervorbrachte?

Zudem giebt es, wie Stäudlin weiterhin bemerkt, im N. T. wirklich eine Stelle, die eine unmittelbarere Beziehung auf das Theater zu haben scheint. 1. Joh. 2, 15 ff. heißt es nämlich: „Habt nicht lieb die Welt, noch was in der Welt ist. So jemand die Welt lieb hat, in dem ist nicht die Liebe des Vaters, denn alles, was in der Welt ist, nämlich des Fleisches Lust und der Augen Lust und hoffährtiges Leben, ist nicht vom Vater, sondern von der Welt;“ und Stäudlin findet es weit angemessener, die „Augenlust,“ bei der man sonst gewöhnlich an den „Geiz“ denke, von der „Schaulust“ oder dem „Vergnügen an den mancherlei Gattungen von Schauspielen“ zu verstehen, „welches in der heidnischen Welt bis zum höchsten Grade gestiegen war.“

Schwerlich wird sich nun, mag man in der Erklärung der angeführten Bibelstelle mit Stäudlin übereinstimmen, oder nicht, gegen diese Charakteristik des schroffen Gegensatzes zwischen Theater und Evangelium viel Erhebliches einwenden lassen. Faßt sie doch eigentlich nur zusammen, was seit den Zeiten der Kirchenväter in den ersten christlichen Jahrhunderten von den Gegnern des Theaters bis in die neuesten Zeiten hundert- und tausendfältig gesagt worden ist. Und doch muß es, wenn wir das Hervortreten eines

christlichen Drama nicht für eine vollkommen unbegreifliche und abnorme Erscheinung erklären wollen, eine Seite des Christenthums geben, mit welcher es der dramatischen Kunst nicht so schroff gegenüber steht. Welche aber ist es? Wo sollen wir zwischen Theater und Kirche bei so vielen entschiedenen Gegensätzen einen Vereinigungspunkt, und in der dramatischen Kunst ein christliches Element finden?

Bei der Beantwortung dieser, wenngleich selten aufgeworfenen und noch seltener beantworteten, so doch einer genaueren Untersuchung gewiß nicht unwerthen Frage sei hier zuvörderst an die Thatsache erinnert, daß das Judenthum und der Muhammedanismus nicht bloß in ihrem Fernbleiben von dem Theater und der dramatischen Kunst, sondern auch in ihrer Bilderscheu auf eine merkwürdige Weise übereinstimmen, und in dieser Beziehung einen charakteristischen Gegensatz zu dem Christenthum bilden. Der strenge und starre Monotheismus der Juden und Muhammedaner, der zwischen der Sphäre des Geistigen und der des Sinnlichen eine tiefe Kluft bestehen ließ, und es ebenso sehr für frevelhaften Götzendienst erklärte, wenn die Heiden mit ihren Götterbildern das Geistige oder Göttliche in die Sphäre der Sinnlichkeit hineinzuziehen versuchten, als er unvermögend war, die Sinnlichkeit in das Gebiet des Geistes zu erheben, erklärte sich, indem er die Bilder entschieden verwarf, damit zugleich seinem Wesen nach als Gegner der Kunst. Denn diese will eben nichts anderes, als das verbindende Mittelglied zwischen jenen beiden Sphären sein, indem sie aus der des Geistes den Inhalt, aus der des Sinnlichen die Form entlehnt, und auf solche Weise die sinnliche Form zur Trägerin der übersinnlichen Idee macht. Allerdings erkannte auch der Judaismus in dem Menschen neben der geistigen eine sinnliche Natur an. Aber je mehr er daran festhielt, daß die Gottheit ein rein geistiges Wesen sei, desto weniger war es ihm zweifelhaft, daß der Mensch, um zur Wiedervereinigung mit ihr zu gelangen und in ihr sein höchstes Glück und seine Seligkeit zu finden, rastlos danach streben müsse, die Banden der Sinnlichkeit mehr und mehr abzustreifen, und eben darum konnte er die Kunst, insofern sie die freundliche Vermittlerin zwischen der geistigen Wahrheit und der sinnlichen Schönheit sein will, nur als eine Verführerin fürchten und fliehen, nicht aber sie lieben und pflegen.

Anders war es im Heidenthum, wo die Sehnsucht nach der Wiedervereinigung des Menschen mit Gott in dem Dionysos-Cultus wenigstens zum Theil ihre Befriedigung fand. Dionysos selbst

war, wie der Mythus berichtete, der Sohn des höchsten Gottes und einer sterblichen Mutter, also der von dem Menschen im tiefsten Innern seines Herzens ersehnte Mittler zwischen Gott und Menschen, zwischen Geist und Sinnlichkeit. Er war der Menschgewordene und in die Sphäre der Sinnenwelt herabgestiegene oder vielmehr mit jedem neuen Frühling aufs neue herabsteigende und in ihr sich offenbarende Gott, und durch das von ihm dargereichte Geschenk, den Wein, machte er es dem Menschen möglich, auf kurze Stunden wenigstens die niedere Sinnenwelt vergessend sich in die Seligkeit des Götterhimmels hineinzuträumen. — Und wie ein elektrischer Funke durchfuhr es die ganze Heidenwelt, als die Idee von einer Berührung des Göttlichen mit der Sinnenwelt in Dionysos ihren Ausdruck fand. Nicht bloß Weinstöcke, sondern auch die Frucht verheißenden Blüthen der Kunst sproßten hervor, wo der Gott sich zeigte, und in dem trunkenen Entzücken, das ihn umjubelte, sprach sich nicht bloß die Freude über das empfangene Geschenk, sondern auch das Frohlocken über den von den Banden der Sinnlichkeit, in die er bisher eingeschnürt gewesen, frei gewordenen Geist aus.

Unwillkührlich wird man nun, wenn es anders damit seine Richtigkeit hat, daß der Dionysos-Cultus durch die Kadmus-Colonie um 1500 v. Chr. nach Griechenland kam, an das ungefähr um eben diese Zeit dem Volk Israel gegebene Mosaische Gesetz erinnert, so daß sich demnach die Gottheit gleichzeitig nach beiden Seiten hin, dem Judenthum in seiner Heiligkeit, als das über alles Sinnliche hocherhabene geistige Wesen, dem Heidenthum in seiner Herrlichkeit, als der auch die Sphäre der Sinnlichkeit durchdringende und die irdische Natur verklärende Gott offenbart hat.

Aber weder die eine, noch die andere Gottesoffenbarung konnte für sich allein dem Menschen, der ebenso sehr dem Gebiet der sinnlichen Natur, wie dem des rein Geistigen angehört, vollständig genügen. Das Judenthum befriedigte den Drang nach Wahrheit, aber auf Kosten der Rechte der sinnlichen Natur, und der Mensch sah sich hier durch eine weite Kluft von der Gottheit getrennt. Das Heidenthum befriedigte das Verlangen nach dem sinnlich Schönen, aber auf Kosten der Wahrheit. Der Mensch sah hier zwar die Götter herniedergestiegen in das irdische Menschenleben. Aber faßte er sie genauer ins Auge, so waren es eben nur todte Steinbilder, denen die träumende Phantasie allein Leben und Götterherrlichkeit verlieh. Es mußte demnach Beides erst zusammen

kommen; die starre Wahrheit des Judenthums mußte sich mit den Formen der sinnlichen Schönheit befreunden, und das, was im Heidenthum die dichtende Phantasie von einem Menschgewordenen Gott geträumt hatte, zur Wahrheit werden — dann erst war die Sehnsucht des Menschen nach beiden Seiten hin befriedigt. Und diese Befriedigung ward ihm eben im Christenthum mit dem Dogma von dem Gott-Menschen gebracht, der auf der einen Seite die Wahrheit des Judenthums bestätigte, auf der anderen dem Bedürfniß der sinnlichen Natur, Theil zu haben an dem Göttlichen, Genüge leistete. Die Geschichte der bildenden Kunst weist es nach, wie aus diesem Dogma die Malerei als christliche Kunst hervorgehen konnte und mußte, und wie sie gerade mit den Bildern Christi und der Maria genau zu derselben Zeit hervortrat, als man mit dem Dogma von Christus, dem Gott-Menschen, ins Reine gekommen war. Ganz Aehnliches aber gilt auch von der dramatischen Kunst, die vormals durch den Dionysos-Cultus ins Dasein gerufen, und von dem Judaismus ganz ebenso, wie die Bilder, entschieden verworfen, in gleicher Weise, wie die Malerei ihre Berechtigung im Christenthum geltend machte. Mit dem heidnischen Theater allerdings, das in seiner damaligen Entartung auch von einem Sophokles nicht wieder erkannt worden wäre, konnte es sich nicht befreunden. Das ließ sich aus seiner tiefen Schmach nicht wieder erheben, und mußte den allem Ehr- und Schamgefühl entfremdeten Possenreißern überlassen bleiben. Aber in dem doppelten Gnadengeschenk, das Christus als der Mensch gewordene und in die Sphäre des Sichtbaren und Sinnlichen eingetretene Sohn Gottes den Seinen beim Scheiden als sein Vermächtniß und als Unterpfand seiner geistigen Nähe und Vereinigung mit den Gläubigen hinterlassen hatte, in dem Brot und Wein des Abendmahls war ein Keim gegeben, aus welchem eine neue christliche dramatische Kunst erwachsen konnte. Und dies geschah auch. Wie im Heidenthum bei den Griechen der Opferaltar des Dionysos, so wurde im Christenthum der Altartisch des heiligen Mahles das Centrum eines mehr und mehr dramatisch sich gestaltenden Gottesdienstes, bis er endlich zu einem förmlich symbolisch-liturgischen Drama ward, das die Darstellung des Erlösungswerkes zum Inhalt hatte, und wovon sich erst späterhin die Darstellungen einzelner Theile desselben, namentlich die Passionsgeschichte und die Geburtsgeschichte des Erlösers, als Gegenstand besonderer dramatischer Darstellungen abzweigten.

Es lag demnach ganz in dem Entwickelungsgang des Christenthums, daß von der Kirche selbst jene geistlichen Schauspiele ausgingen, die unter dem allgemeinen Namen „Mysterien" bekannt sind, und in denen ganz dasselbe dramatisch dargestellt wurde, was die Maler jener Zeiten mit dem Pinsel darstellten, wie denn überhaupt beide nachahmenden Künste, die Malerei und die dramatische Kunst in auffallender Weise Hand in Hand gegangen sind, fast zu gleicher Zeit ihr Reformationszeitalter gehabt, auf gleiche Weise unter dem Einfluß des heidnisch-klassischen Alterthums und des christlich-kirchlichen Mittelalters gestanden und ebenso die Einwirkung jener Moral und nichts als Moral predigenden Aufklärungsperiode gespürt haben, wie die weitere Ausführung des hier nur kurz Angedeuteten zeigen wird.

Ehe jedoch das dramatische Element in dem christlichen Gottesdienst selbst nachgewiesen werden kann, muß vorher das Verhältniß des Christenthums zu dem Theater des Heidenthums charakterisirt werden, wobei eine kurze Zusammenstellung der Erklärungen von Seiten der Kirchenväter, der hierher gehörigen Kirchenverordnungen und der zum Theil durch sie bestimmten Staatsgesetze das Zweckmäßigste scheint.

XXIII.

Stimmen der Kirchenväter, Kirchen- und Staatsgesetze über das Theater.

Unter den Kirchenvätern ist Tertullian, Presbyter zu Karthago (st. 220) der Erste, von dem wir in einer eigenen Schrift „De spectaculis“ eine ausführliche Beurtheilung des heidnischen Theaters vom christlichen Standpunkt aus haben. In dem zwölften Regierungsjahr des Kaisers Septimius Severus (193 bis 211) wurden nämlich die sogenannten Ludi saeculares gefeiert, auf die sich auch viele unter den Christen schon seit langer Zeit so sehr gefreut hatten, daß, wie Tertullian sich ausdrückt, die Furcht, diese Ergötzlichkeiten zu entbehren, größer war, als die Furcht vor dem Tode, und dies eben scheint ihn bewogen zu haben, das Theater zum Gegenstand einer genaueren Untersuchung zu machen.

Die Freunde des Theaters pflegten zur Entschuldigung ihrer Vorliebe für dasselbe zu sagen: Ein Vergnügen, das einzig und allein in dem Zuschauen besteht, ist der Religion nicht zuwider; überhaupt wird Gott durch das Vergnügen der Menschen nicht beleidigt; man kann Gott ehren und doch zu seiner Zeit und am gehörigen Ort sich ein Vergnügen gestatten. Zudem verbietet, wie namentlich die Christen bemerkten, die heilige Schrift nirgends ausdrücklich die Schauspiele.

Tertullian gesteht nun das Letztere unbedenklich zu; auch räumt er gern ein, daß nicht jedes Vergnügen zu verdammen sei. In Betreff des Theaters jedoch erinnert er die Christen, daß sie bei ihrer Taufe dem Teufel, seinen Engeln sammt seinem Pomp entsagt hätten, die Schauspiele aber nichts anderes, als ein Theil

des heidnischen Götzendienstes und satanischer Ueppigkeit wären. Die Schauspielhäuser selbst sind, wie er erinnert, nach dem Namen heidnischer Gottheiten, der Venus und des Bachus benannt, und in Beziehung auf die dort stattfindenden Aufführungen sind sie wahre Schulen der Unzucht, weshalb schon die alten Römischen Censoren sie mißbilligten und zu unterdrücken suchten. Nun hat Gott befohlen, daß wir durch Stille, Sanftmuth und Frieden den heiligen Geist in unseren Herzen bewahren, nicht aber durch Geschrei, Zorn und andere Gemüthsbewegungen aus denselben verscheuchen sollen. Wie paßt dies aber zu den Schauspielen, bei denen man unmöglich ohne mancherlei Gemüthsbewegungen bleiben kann. Denn ohne diese würde das Schauspiel gar keinen Reiz haben. Und gelänge es auch Einem, im Theater von allen Affekten frei zu bleiben, in welchem Falle er unstreitig alles Vergnügens entbehren würde, so hätte er doch dabei seine Zeit unnütz zugebracht, die er als Christ füglich besser anwenden könnte. Zudem sind die meisten Stücke voll von Unanständigkeiten, die man sonst im Leben so viel als möglich zu verheimlichen bemüht ist. Wie ungereimt ist es nun, im Theater geflissentlich aufzusuchen, was man im wirklichen Verkehr weder sehen noch sehen lassen will? Von dem, was man ohne Sünde nicht thun kann, soll man auch die Abbildungen nicht lieben. Das Theater aber ist meist der Schauplatz sündhafter Handlungen; Zorn und Wuth in den Trauerspielen, Unanständigkeiten und Schandthaten in den Lustspielen. Ferner soll man nicht grausam sein, daher auch kein Wohlgefallen daran haben, wenn Menschen auf dem Schauplatz getödtet werden*). Außerdem ist es ungereimt, eine Kunst hoch zu

*) Dies bezieht sich nicht blaß auf die Gladiatorenkämpfe, sondern wie Tertullian (ad nationes I, 10) mittheilt, wurde wirklich einst ein Schauspieler, der den „Herkules" spielte, um seinen Flammentod auf dem Oeta ganz getreu darzustellen, auf der Bühne lebendig verbrannt. Allerdings war es ein zum Tode verurtheilter Verbrecher. Aber die raffinirte Grausamkeit, die sich auf solche Weise kund gab, mag man nun annehmen, daß man einen Menschen, dem man seine Todesart schon vorher angekündigt hatte, dazu zwang, vorher noch zum Amüsement des Publikums Komödie zu spielen, oder daß man, ohne ihm etwas vorher zu sagen, mit dem wirklichen Tod in den Flammen ihn überraschte, konnte die Christen gewiß nur mit dem größten Abscheu erfüllen. — Ein anderes Mal mußte ein Schauspieler den „Dädalus" vorstellen, der zuletzt dem Minotaurus im Labyrinth Preis gegeben wird, wobei

schätzen, während man doch die, welche sie ausüben, für ehrlos und infam erklärt. Tertullian weist bei dieser Gelegenheit zugleich auf den göttlichen Fluch hin, der im Mosaischen Gesetz (5. Mos. 22, 5) gegen die Männer ausgesprochen ist, die Weiberkleider anlegen würden; ferner auf die Gefahr solcher Versammlungen, bei welchen beide Geschlechter zusammenkommen, um zu sehen und sich sehen zu lassen. Man kann, meint er weiterhin, an Gott nicht denken, wo nichts von Gott ist; daher darf man nicht aus der Kirche Gottes in die Kirche des Teufels gehen, oder die Hände, die man im Gebet zu Gott erhoben hat, zum Beifallklatschen im Theater brauchen. Wie gefährlich aber der Besuch der Schauspiele in Beziehung auf die dadurch den Dämonen verliehene Macht werden könne, sucht er durch das Beispiel einer Frau darzuthun, die von einem bösen Geist besessen und rasend aus dem Theater zurückgekehrt sei, wobei er Gott zum Zeugen für die Gewißheit dieser Begebenheit anruft. Und als man den bösen Geist fragte, wie er es habe wagen können, sich einer Christin zu bemächtigen, soll er ganz verwegen geantwortet haben: „Dazu hatte ich die Macht, weil ich sie in meinem Eigenthum traf. „Und was, meint Tertullian weiterhin, sollen auch die eitlen Vergnügungen des Theaters dem Christen, für den es sich besser paßt, zu trauern, da seine Freude doch nicht in der Welt, sondern vielmehr im Himmel ist, ja, da er schon hienieden Freuden genießen kann, höher und reiner, als das schönste theatralische Schauspiel sie irgend darzubieten vermag. „Wo ist, frägt er, ein größeres Vergnügen, als die Verachtung der Welt, die wahre Freiheit, die Unschuld des Gewissens, die Genügsamkeit und die Unerschrockenheit im Tode? Ihr tretet die Götter der Heiden mit Füßen, ihr treibt die Teufel aus, ihr macht Kranke gesund, ihr bittet Gott um Offenbarungen und lebt nach seinem Willen. Seht, das ist ein Vergnügen, ein Schauspiel, das des Christen würdig ist."

Nicht minder ungünstig erklärt sich der gleichzeitige Clemens

---

ein wüthender Lucanischer Eber die Rolle des Ungethüms zu spielen hatte, das den Unglücklichen auch bald zerriß, und der Epigrammatist Martial (st. 101 n. Chr.) hat bei dieser Gelegenheit nur den frostigen Witz zur Hand, wie sehr Dädalus es bedauern müsse, seine Flügel nicht bei sich zu haben; vgl. Epigr. VII.

Daedale, Lucane quum sic laecereris ab urso,
Quam cuperes pennas nunc habuisse tuas.

Alexandrinus (st. 220) über das Theater, und seine Ansicht über dasselbe kann um so weniger befremden, da er, gleich Philo, ein Anhänger der Platonischen Philosophie war. Daher hebt er besonders hervor*), daß im Theater die heftigsten Leidenschaften erregt würden, der Unanständigkeiten und Schändlichkeiten nicht zu gedenken, die in den Komödien und Pantomimen vorkämen. Zugleich erinnert er daran, daß Volksempörungen häufig im Theater ihren Ursprung gehabt hätten.

Cyprian, Bischof von Karthago (st. 258) schildert**) mit lebhaften Farben den Gegensatz zwischen dem Schauspiel der Wohlthätigkeit, bei welchem Gott, Christus und die Engel Zuschauer seien, und wodurch die ewige Seligkeit erworben werde, und den Schauspielen, die im Heidenthum mit großem Aufwand dem Volk gegeben werden, um ihm zu schmeicheln, und die dem Teufel gefallen, indem sie den Zuschauern zum Verderben gereichen. Denn in den Tragödien werden alte Verbrechen immer wieder dargestellt, damit sie ja nicht in Vergessenheit kommen, und man erinnert werde, daß das, was einmal geschehen ist, auch wieder geschehen könne. Die Mimen aber lehren Ehebruch und Unzucht, und manche ehrbare Frau, manche züchtige Jungfrau, die keusch ins Theater ging, hat dasselbe unkeusch verlassen***). In ähnlicher Weise hatte schon früher Minucius Felix in seinem „Octavius“ (p. 42) geäußert: „Der Mime lehrt den Ehebruch oder stellt ihn vor, der entnervte Histrio ahmt die Liebe nach, und flößt sie dem Zuschauer ein, er entehrt die Götter, indem er sie Verbrechen begehen läßt, er entlockt durch geheuchelte Schmerzen Thränen, die man nicht weint, wo man sie weinen sollte.“

Ebenso lautet das Urtheil des Lactanz (st. 330) nichts weniger als günstig. „Auch die Schaubühne“ fährt er, nachdem er über das Sittenverderbliche der blutigen Gladiatorenkämpfe gesprochen, weiter fort, „ist den Sitten höchst verderblich. Die Lustspiele handeln von dem Fall keuscher Jungfrauen oder von den Liebesangelegenheiten öffentlicher Dirnen, und je zierlicher die

---

*) Vgl. Paedagog. III. 11. p. 297. ff. (ed Potter).

**) Vgl. s. Schrift de opera et eleemosynis.

***) Cypr. de gratia ad Donat. p. 6. Adulterium discitur, dum videtur et lenocinante ad vitia publicae auctoritatis malo, quae pudica fortasse ad spectaculum matrona processerat, de spectaculo revertitur impudica.

Dichter solcher unzüchtigen Komödien zu reden wissen, desto leichter beschwatzen sie durch die Eleganz ihrer Sentenzen, desto eher haften die wohlklingenden schönen Verse im Gedächtniß der Zuhörer. Ebenso stellen die Tragödien den Zuschauern die Ermordungen von Verwandten, die Blutschande schlechter Könige und tragische Verbrechen dar. Die Histrionen mit ihren überaus unzüchtigen Bewegungen ferner, was bewirken sie anders, als daß sie die Wollust lehren und reizen? sie, deren entnervte und weibisch verweichlichte Körper, schamlose Frauen mit ihren unanständigen Gebehrden vorstellen. Was soll ich endlich von den Mimen sagen, welche den Ehebruch lehren, indem sie ihn darstellen, und durch den zum Schein dargestellten zum wahren erziehen? Was sollen Jünglinge oder Jungfrauen thun, wenn sie sehen, wie dies ohne alle Scham geschieht, und von Allen mit Wohlgefallen angeschaut wird. Jedenfalls werden sie erinnert, was sie wohl thun könnten, und von jener Wollust entzündet, die besonders durch den Anblick erregt wird. Sie billigen das Dargestellte indem sie lachen, und kehren, mit dem Laster behaftet, verderbter nach Hause zurück.“ Hierauf schildert Lactanz das Verderbliche der Circeusischen Spiele, und schließt alsdann mit den Worten: „Demnach müssen alle Schauspiele gemieden werden, nicht bloß, damit nichts von Lastern in die Herzen eindringe und sich dort festsetze, die vielmehr still und friedlich sein müssen, sondern damit auch keine Gewöhnung an Vergnügungen uns verweichliche und von Gott und den guten Werken uns abwende. Denn die Spiele sind zugleich ein Theil von den Festen der Götter. Wer also solchen Schauspielen beiwohnt, zu denen man der Religion wegen zusammenkommt, der entfernt sich von der Verehrung des wahren Gottes und tritt zu jenen falschen Göttern über, deren Feste er mit feiert.“

Bemerkenswerther noch sind die Aeußerungen des Chrysostomus (st. 407) über das Theater, nicht sowohl in Betreff seiner entschiedenen Mißbilligung desselben, — denn die Gründe, die er geltend macht, sind ziemlich dieselben, wie die der bereits angeführten Kirchenväter — als vielmehr darum, weil sie uns zugleich ein sehr anschauliches Bild von dem Theaterwesen jener Zeit geben, das Chrysostomus allerdings, in den beiden großen Städten, in Antiochien, wo er seit 381 Diakonus und seit 386 Presbyter war, und in der glänzenden Residenz Konstantinopel, wohin er 398 als Bischof berufen wurde, genugsam kennen zu lernen Gelegenheit hatte. Das Heidenthum war bereits gestürzt, und

das Christenthum seit Konstantin d. Gr. zur Staatsreligion geworden. Der Vorwurf also, daß man sich, indem man den Schauspielen beiwohne, bei der Feier heidnischer Götterfeste betheilige, hatte seine Bedeutung verloren. Die heidnischen Götter waren nicht mehr, und hatten keine Feste mehr. Aber die Theater mit ihren Spielen waren geblieben, und die leidenschaftliche Vorliebe des Volkes für dieselben hatte, auch nachdem es zum Christenthum bekehrt war, eher zugenommen, als sich gemindert. Man glaubte sich im Christenthum bereits fest genug, um die von den mythologischen Vorstellungen des Heidenthums durchdrungenen Tragödien und Komödien der älteren Zeit gefahrlos anhören zu können, und bei ihnen, wie bei den Vorstellungen der Mimen und Pantomimen war es, wie man sagte, lediglich das Kunstinteresse, durch das man sich bestimmen lasse, sie anzusehen. Daher war es auch seit dem IV. Jahrhundert nichts Ungewöhnliches, daß Christen als Schauspieler auf dem Theater und als Wagenlenker bei den Circusspielen auftraten. Mit welchem Eifer aber auch die Christen sich für die theatralischen Spiele interessirten, beweist uns Chrysostomus, der in mehr als einer Predigt seinen Zuhörern darüber Vorwürfe macht, daß sie zwar jene muthwilligen und unanständigen Lieder, die sie im Theater hörten, bald auswendig wüßten, und zu Hause wie auf der Straße sängen, aber kaum Einen Psalm oder einen anderen Abschnitt aus der heiligen Schrift hersagen könnten. Ja, er muß den Einwohnern von Konstantinopel in einer eigenen Predigt „gegen das Theater und die Spiele *)" selbst das zum Vorwurf machen, daß sie nach einer schrecklichen Wassersnoth, am zweiten Tage darauf, der ein Charfreitag war, bei einem Wettrennen gegenwärtig gewesen seien, und statt den heiligen Tag in geziemender stiller Andacht zu feiern, die Stadt mit Geschrei erfüllt hätten; ebenso, daß sie selbst am Sonnabend vor Ostern ins Theater gingen, um sich an der Darstellung der Wollust in Gesängen und Gebehrden zu ergötzen. Nicht minder mußte er es auf das strengste tadeln, daß die Schauspielerinnen und Tänzerinnen, namentlich zu Antiochien, in ihren dünnen Florkeidern oft ganz nackt schienen, zumal in Scenen, wo sie badende Mädchen in einem Teich darstellten **). Wen dürfte es also befrem-

*) Homil. contra lud. et theatr. Tom. VII. 273 ff. (ed. Montfaucon.)

**) Wenn Chrysostomus (homil. VII. in Matth.) gegen dergleichen

den, wenn Chrysostomus die Theater „Wohnungen des Teufels, Schauplätze der Unsittlichkeit, Lehrsäle der Schwelgerei und Ueppigkeit, Gymnasien der Ausschweifung, Katheder der Pest und Babylonische Oefen“ nennt, wo unzüchtige Mienen, schmutzige Worte, weibische, gleichsam zerbrochene Glieder die Brennstoffe sind. In sehr beredter Weise zeigt er, wie viel Verführerisches und Sittenverderbliches im Theater sich vereinige, wollüstige, unanständige, ja fast nackte Dirnen, unzüchtige Lieder, lautes Gelächter über das Sündliche und selbst Gotteslästerungen. Das Theater, lehrt er, reizt zur Unzucht, es macht weibisch, erfüllt das Gemüth mit theatralischen Bildern und verdrängt die ernsten Gedanken daraus; es gewöhnt zum Müßiggang, erfüllt mit Abneigung gegen häusliche Freuden, gegen Frau und Kinder und gegen den gemeinschaftlichen Gottesdienst, den es durch das Eindringen theatralischer Gesticulationen in die Kirche verunehrt. „Unglücklicher und Elender,“ ruft er in seiner ersten Predigt, über den Jesajas Jedem zu, der, wie es damals nicht eben ungewöhnlich sein mochte, etwas darin suchte, in einer höchst theatralischen Stellung zu beten, „Du solltest mit Furcht und Zittern den englischen Lobgesang anstimmen, mit Zagen dem Schöpfer dein Sündenbekenntniß ablegen und um Vergebung deiner Schuld bitten. Du aber bringst Schauspieler- und Tänzerkünste hierher, indem du die Hände ungebührlich ausbreitest, mit den Füßen aufhüpfest und dich mit dem ganzen Körper herumdrehst. Dein Sinn ist verfinstert durch das, was du im Theater hörst und siehst, und darum führst du auch, was dort geschieht, hier in die Kirche ein.“

Beispiele von Unsittlichkeit eifert, so meint er damit vorzugsweise die berüchtigte „Majuma,“ ein Schauspiel, das seinen Namen aus dem Syrischen hat, wo er „Wasser“ bedeutet, und bei welchem nackte Lustdirnen, die vor den Augen des Publikums sich im Wasser badeten, der Hauptgegenstand des Vergnügens waren. Die Majuma scheint zu den Zeiten Konstantins d. Gr. aufgekommen zu sein; bald darauf wurde sie des Skandals wegen untersagt, dann wieder erlaubt und wieder verboten, und so bis auf die Zeiten des Arkadius achtmal erlaubt und untersagt. Im Jahr 396 erließen Arkadius und Honorius noch das Edikt: Clementiae nostrae placuit, ut Majumae provincialibus laetitia reddatur, ita tamen, ut servetur honestas et verecundia castis moribus perseveret. Aber der Unfug war dabei zu groß, als daß er geduldet werden konnte, und daher mußte die Erlaubniß endlich doch ganz zurückgenommen werden.

Nicht minder ungünstig erklärt sich Augustinus (st. 430) über die Schauspiele, die er als Erfindungen des Teufels bezeichnet, um unter der Hülle der Religion den Herzen der Menschen schändliche Laster einzuflößen, und sie, wenn einst, wie er voraussah, der heidnische Götzendienst aufhören würde, dennoch in den Gemüthern zu erhalten *). Er mißbilligt das Theater auch deshalb, weil es durch Dichtungen und Nachahmungen den Geist von der Wahrheit entfernt. In seinen Confessionen (I. 3; III. 1. 2) bekennt er, daß er als Jüngling das Theater oft besucht und sein Gemüth durch erdichtete Fabeln und unnütze Rührungen habe erschüttern lassen, indem er darüber sich selbst, sein eigenes Elend, seinen sittlichen Tod und seinen Mangel an Liebe zu Gott vergessen habe.

In ganz ähnlicher Weise äußern sich der Abt Isidorus von Pelusium (st. 410), Salvianus, Presbyter zu Massilia (gleichfalls um 440) und Andere, so daß es eine müßige Wiederholung des bereits Gesagten sein würde, wenn ihre Erklärungen hier einzeln der Reihe nach angeführt würden.

Von größerer Wichtigkeit müssen uns dagegen die Concilienbeschlüsse und Synodalverordnungen in Betreff des Theaters und der Schauspieler sein, weil sie nicht die Privatansicht eines Einzelnen, sondern das Gesammturtheil der Geistlichkeit einer oder mehrerer Diöcesen ausdrücken, und in jenen Zeiten, da die kirchliche Disciplin auch auf das öffentliche Leben von bedeutendem Einfluß war, sehr wesentliche Folgen in Beziehung auf die bürgerlichen Verhältnisse der betreffenden Personen hatten.

Auf die Frage, ob wohl ein Histrio in der christlichen Kirchengemeinschaft und als Abendmahlsgenosse geduldet werden dürfe, hatte schon der oben erwähnte Cyprian **) dem um Rath fra-

*) Augustin. de civit. Dei I. 33.

**) Cypr. Epp. I. 10. Eucratio fratri salutem. Pro dilectione tua et verecundia mutua consulendum me existimasti, quid mihi videatur de histrione quodam, qui apud vos constitutus in ejusdem adhuc artis sua dedecore perseverat et magister et doctor non erudiendorum, sed perdendorum puerorum, id, quod male didicit, ceteris quoque insinuat: an talis debeat communicare nobiscum? Quod ego puto nec majestati divinae, nec evangelicae disciplinae congruere, ut pudor et honor ecclesiae tam turpi et infami contagione foedetur.

genden Eukratius geantwortet: Ein Schauspieler, der bei seinem anstößigen Gewerbe beharre und nicht ein Lehrer, sondern Verführer der Jugend sei, der, was er zu seinem eigenen Verderben gelernt, auch Anderen beibringe, könne in der Gemeinschaft der übrigen Christen nicht geduldet werden, denn es streite gegen die göttliche Majestät und gegen die evangelische Zucht, daß die keusche Ehre der Kirche durch eine so schimpfliche und schmachvolle Berührung befleckt werde.

Demgemäß verordnete das Concil zu Elvira (305)*): „Wenn Pantomimen Christen werden wollen, so müssen sie vorher ihr Gewerbe aufgeben; dann erst mögen sie aufgenommen werden, jedoch nur unter der Bedingung, daß sie nicht wieder zu ihrem früheren Gewerbe zurückkehren. Versuchen sie es, diesem Verbot entgegen zu handeln, so sollen sie von der Kirche ausgestoßen werden."

Gleiches verfügte das Concil zu Arles (314), welches in seinem 4. Kanon die Schauspieler, so lange sie es bleiben, von aller kirchlichen Gemeinschaft ausschloß, und noch umfassender wird in den Apostolischen Constitutionen**) erklärt: „Schauspieler und Schauspielerinnen, Wagenlenker, Gladiatoren, Wettläufer, Unternehmer von Schauspielen, Olympische Wettkämpfer, Flötenbläser, Citherspieler, Lyraspieler und Tänzer sollen entweder ablassen von der Ausübung ihrer Kunst oder von der Kirche abgewiesen werden, und eben dasselbe soll bei denen stattfinden, welche der Theaterwuth ergeben sind."

Diese Ausstoßung aus der Kirchengemeinschaft war aber nicht in dem Grade unwiderruflich, daß ein Schauspieler, der, vielleicht durch die Noth gedrängt, zu seinem aufgegebenen Beruf zurückgekehrt war, wenn er sich aufs neue zum Herrn bekehrte, nicht wieder hätte sollen aufgenommen werden. Dies verordnete wenigstens das dritte Concil zu Karthago (397) in Beziehung auf Schau-

---

*) Concil. Illiber. can. 62. Si pantomimi credere voluerint, placuit, ut prius actibus suis renuntient et tunc demum suscipiantur, ita ut ulterius non revertantur. Quod si facere contra interdictum tentaverint, projiciantur ab ecclesia.

**) Constit. VIII. 32. *Τῶν ἐπὶ σκηνῆς ἐάν τις προσίῃ ἀνὴρ ἢ γυνὴ ἢ ἡνίοχος ἢ μονόμαχος ἢ σταδιοδρόμος ἢ λουδεμπιστὴς ἢ Ὀλυμπικὸς ἢ χοραύλης ἢ κιθαριστὴς ἢ λυριστὴς ἢ ὁ τὴν ὄρχησιν ἐπιδεικνύμενος — ἢ παυσάσθωσαν ἢ ἀποβαλλέσθωσαν. — Θεατρομανὴς εἴ τις πρόσεισι — ἢ παυσάσθω ἢ ἀποβαλλέσθω.*

spieler, Tänzer oder andere Apostaten, die sich wiederum bekehrten, ausdrücklich.*)

In Betreff des Schauspielbesuches mußte man sich, da die tief eingewurzelte Liebe zum Theater zur Nachgiebigkeit nöthigte, auf dem vierten Concil zu Karthago (399) mit der Verordnung begnügen, daß die Neugetauften wenigstens eine Zeit lang sich der Schauspiele enthalten, und daß der, welcher an einem Sonn- oder Festtage, mit Vernachläßigung des Gottesdienstes ins Theater ginge, excommunicirt werden solle.**)

Nach diesen kirchlichen Verordnungen war also das Verhältniß der christlichen Kirche und ihrer Glieder zu dem Theater und den Schauspielern folgendes. Dieselbe Scheidewand, welche überhaupt das Christenthum von dem Heidenthum schied, trennte auch die christliche Kirche und ihre Angehörigen von dem heidnischen Theater und seinem Personal. Wer jener angehören wollte, durfte mit diesem nichts zu schaffen haben, und wer diesem angehörte, mußte von der christlichen Kirche fern bleiben. Daher war Allen, die bei den theatralischen Spielen als Schauspieler, Tänzer oder Musiker mitwirkten, ebenso wie den Wagenlenkern, Gladiatoren rc. die Aufnahme in die Kirchengemeinschaft durch die Taufe untersagt. Sie konnten aber zur Taufe zugelassen und Glieder der Kirche werden, wenn sie ihr bisheriges Gewerbe aufgaben und dem Theater entsagten. Ja selbst wenn sie, nachdem ihnen durch die Taufe alle Vorrechte der Gläubigen, namentlich das der gemeinschaftlichen Abendmahlsfeier, zu Theil geworden waren, zu ihrem früheren Beruf zurückgekehrt und somit aus der Kirche, die sie aufgenommen hatte, wieder ausgeschieden waren, sollten sie, wenn sie sich ernstlich bekehrten und dem Theater aufs neue entsagten, nicht zurückgewiesen, sondern um ihrer Bekehrung willen von der Kirche abermals aufgenommen werden. — Blieben sie dagegen beim Theater, so hatten natürlich weder sie Theil an der Kirche, noch hatte die Kirche Theil an ihnen. Sie verweigerte demgemäß die Zulassung zur Taufe nicht bloß den Erwachsenen, welche Christen werden, aber dabei Histrionen bleiben wollten, sondern auch den

*) Concil. Carth. III. can. 35. Scenicis atque histrionibus ceterisque hujusmodi personis vel apostaticis conversis vel reversis ad Dominum, gratia vel reconciliatio non negetur.

**) Concil. Carth. IV. c. 88. Qui die solemni, praetermisso solemni ecclesiae conventu, ad spectacula vadit, excommunicetur.

Kindern derselben, wenn sie voraussetzen mußte, daß diese zu dem Gewerbe der Eltern erzogen werden würden; sie segneten keine Ehen zwischen Christen und Histrionen ein, falls nicht der zum Theaterpersonal gehörige Theil der Bühne entsagen und ein Glied der christlichen Kirchengemeinschaft werden wollte; sie reichte keinem sterbenden Histrionen das Sacrament, und bestattete den gestorbenen nicht in christlicher Weise zur Erde. Denn er gehörte eben nicht zu ihr und hatte nicht zu ihr gehören wollen.

In den drei ersten christlichen Jahrhunderten war dies allerdings von keiner sonderlichen Bedeutung, und so lange die Christen eine kleine, verfolgte Secte waren, während die Bevölkerung des großen und weiten Römischen Reiches dem Heidenthum angehörte, mögen die Histrionen weder ein besonderes Verlangen gehabt haben, zu der Zahl jener Verfolgten zu gehören, noch auch darüber trostlos gewesen sein, daß die Christen von einer Gemeinschaft mit ihnen nichts wissen wollten. Wir wissen vielmehr, daß sie den Widerwillen des Publikums gegen die Christen, wo es sich irgend thun ließ, zu ihrem Vortheil benutzten. So wurde in dem einen Stück, das die christliche Religion lächerlich machen sollte, auch die Taufe an dem einen Histrionen, Genesius mit Namen, in possenhafter Weise vollzogen. Aber wie sehr sich auch das Publikum an der burlesken Travestie ergötzte, — auf Genesius machte die Sache einen tiefen Eindruck. Er entsagte von Stund an seinem Gewerbe, bekehrte sich, und starb, wie berichtet wird, zu Rom in der Diocletianischen Verfolgung (280) den christlichen Märtyrertod, weshalb er nachmals als Schutzpatron der Schauspieler verehrt und sein Gedächtnißtag am 25. August feierlich begangen wurde.*)

*) Ganz Aehnliches wird von St. Pelagia Mima berichtet, die vor ihrer Bekehrung Margaretha hieß, und ihrer Kunst wie ihrer Schönheit wegen bei dem Publikum sehr beliebt war. Auch ihr galt das Christenthum anfangs nur als ein Gegenstand des Spottes und der Verachtung, und daher hatte sie sich, nur um die Gläubigen zu ärgern und in ihrer Andacht zu stören, in dem frivolsten und üppigsten Putz bei Gelegenheit einer Kirchenversammlung auch in die Kirche begeben. Hier aber wurde sie von der Predigt des heil. Nonnus so tief ergriffen, daß sie zerknirscht nach Hause eilte, allen Flitterstaat von sich warf, sich taufen ließ, wobei sie den Namen Pelagia erhielt, und von da an in einer Höhle am Oelberg bei Jerusalem als Einsiedlerin lebte. Sie wurde dafür die Schutzpatronin der Schauspielerinnen, und ihr Gedächtnißtag am 8. Oktober gefeiert.

Anders aber wurde es, als unter Konstantin d. Gr. das bis dahin angefeindete und verfolgte Christenthum nicht nur Duldung, sondern nach und nach immer mehr politische Bedeutung erhielt. Schon seit 305 hatte der milde Constantius Chlorus, der von Diocletian zum Cäsar für Mauritanien, Spanien, Gallien und Britannien ernannt worden war, sich zum Schutzherren der Christen erklärt. Gleiches hatte sein Sohn Konstantin d. Gr. gethan, der (312) nach der Besiegung des Maxentius im Occident, und (324) nach der Besiegung des Licinius im Orient Alleinherrscher geworden war, und das Beispiel des mächtigen Regenten hatte bald zur Folge, daß sich nicht nur der Hof, sondern auch die Mehrzahl der höheren Staatsbeamten für das Christenthum erklärte. Natürlich mußte dies auch auf die Gesetzgebung und die Verwaltung der Polizei von wesentlichem Einfluß sein, wenn sich auch einerseits nicht verkennen läßt, daß man von dem alten Römischen Recht so wenig als möglich ändern wollte, und andererseits dem Volk Manches nachzugeben sich genöthigt sah, woran es einmal von Alters her gewöhnt war, mochte es auch den strengen Forderungen des Christenthums nicht immer ganz gemäß sein. So hatte z. B. der Kaiser Konstantin d. Gr. bald im Jahr 325 das Gesetz gegeben: „Die blutigen Gladiatorenspiele passen für die bürgerliche Ruhe und den häuslichen Frieden nicht, daher dürfen keine Gladiatoren mehr sein"*) — das durch ein späteres Edict der Kaiser Valens, Gratianus und Valentinianus vom Jahr 376 wieder aufgehoben scheint, indem hier die gymnischen Spiele nicht nur ohne weiteres erlaubt, sondern selbst gewünscht werden, wobei ausdrücklich bemerkt wird, daß die Patricier, welche dem Volk, um sich bei ihm beliebt zu machen, dergleichen Ergötzlichkeiten veranstalten wollen, durchaus nicht daran gehindert werden sollen.**)

*) Imp. Constantinus A. Maximo P. P. — Cruenta spectacula in otio civili et domestica quiete non placent. Quapropter omnino gladiatores esse prohibemus.

**) Imppp. Valens, Gratianus et Valentinianus A. A. A. ad Hesperium, Proconsulem Africae. — Non invidemus, sed potius cohortamur amplectenda felicis populi studia, gymnici ut agonis spectacula reformentur. Veruntamen quum primates viri populi studiis ac voluptatibus grati esse cupiant, promptius permittimus, ut integra voluptas sit, quae volentium celebratur impen-

Ebenso mußte auch, trotz der entschiedenen Mißbilligung von Seiten der Kirche, das Wagenrennen bei den Circensischen Spielen von der Obrigkeit erlaubt werden, und in einem Edict vom J. 381 heißt es ausdrücklich, daß Diejenigen, welche die Kunst des Wagenlenkens ausübten, nicht dafür, sondern nur im Fall sie sich bei den Spielen selbst etwas zu Schulden kommen ließen, bestraft werden sollten;*) ja aus einer anderen Verfügung erfahren wir, daß der Kaiser und die Consuln selbst für dergleichen Volksfeste die Pferde gaben. Denn wer dieselbe zu seinem Privatgebrauch verwenden wollte, wird zu einer Geldbuße von einem Pfund Gold verurtheilt.**)

Indeß galten dergleichen von der Obrigkeit dem Volk veranstalteten Feste immer nur der Feier eines besonderen Festtages, des kaiserlichen Geburtstages oder des Regierungsantrittes, und in dem Theodosianischen Gesetzbuch heißt es ausdrücklich,***) daß nur an diesen Tagen theatralische, Circensische und Gladiatorenspiele stattfinden sollten. Keiner aber dürfe am Sonntage dem Volk ein Spiel veranstalten.

Ueberhaupt sollen der Sonntag, das Fest der Geburt und Erscheinung Christi, Ostern und Pfingsten, so lange die (bei der Taufe als Bild der Wiedergeburt und Erneuerung gegebenen) weißen Kleider getragen werden, und das Apostelfest (der Sonntag

---

sis. — Ohne Zweifel deutet der Ausdruck „ut reformentur gymnici agonis spectacula“ darauf hin, daß diese „gymnischen Wettkämpfe“ längere Zeit unterblieben waren, was sich am leichtesten aus dem von Konstantin erlassenen Edict erklärt.

*) Imppp. Gratianus, Valentinianus et Theodosius A. A. A. ad Valerianum P. U. — Eos, qui agitandi munus exercent, illustris auctoritas tua nullis, praeter Circense certamen (dem griechischen Interpreten zufolge: εἰ μὴ περὶ αὐτὴν τὴν ἱπποδρομίαν ἁμαρτήσωσιν) affici noverit oportere suppliciis.

**) Quisquis equos, quos vel Serenitas nostra, vel ordinarii consules tribuunt voluptatibus, ad commodum compendiumque privatum abduxerit, unius librae auri condemnatione mulctetur.

*) Cod. Theodos. lib. XV. tit. 5. 2. Nullus omnino judicum aut theatralibus ludis aut Circensium cursibus aut ferarum certaminibus vacet, nisi illis tantum diebus, quibus vel in lucem editi, vel imperii sumus sceptra sortiti. — Nullus Solis die populo spectaculum praebeat.

nach Pfingsten, der damals als das Fest aller Heiligen gefeiert wurde) von Allen so begangen werden, wie es Christen geziemt, weshalb alle Vergnügungen des Theaters und des Circus in allen Städten des Reiches unterbleiben müssen.*)

In Betreff der Schauspieler und Schauspielerinnen, deren Vorstellungen, wie es heißt, nur gestattet würden, damit nicht eine zu große Strenge das Volk unzufrieden und traurig mache,**) blieb es bei den alten, aus den Zeiten der Republik herstammenden Gesetzen, nach welchen die Histrionen wie die Kuppler, Kupplerinnen und öffentlichen Dirnen ehrlos und mit der Schmach der Infamie belastet waren. Sie heißen durchweg „unanständige" (inhonestae) Personen,***) und das Christenthum konnte seinen wohlthuenden Einfluß in Beziehung auf sie nur insofern äußern, als es ihnen, unter der Bedingung, daß sie dem Theater entsagten, die Hallen der Kirche eröffnete, und sie dadurch wieder ehrlich machte. Unter der angegebenen Bedingung sollte ihnen auch, wenn sie lebensgefährlich krank darnieder lägen, das Sacrament nicht verweigert werden. „Schauspieler oder Schauspielerinnen," heißt es im Cod. Theodos. XV. tit. 7. 1., welche im Angesicht des Todes das Sacrament begehrt und empfangen haben, sollen, wenn sie wieder gesund werden, zum Betreten der Schaubühne nicht wieder

---

*) Cod. Theodos. XV. tit. 5. 5. Dominico, qui septimanae totius primus est dies et natale atque Epiphaniorum Christi, Paschae etiam et Quinquagesimae diebus, quamdiu coelestis lumen lavacri imitantia novam sancti baptismatis lucem vestimenta testantur, quo tempore et commemoratio Apostolicae passionis totius Christianitatis magistrae a cunctis jure celebratur, omni theatrorum atque Circensium voluptate per universas urbes earundem populis denegata, totae Christianorum et fidelium mentes Dei cultibus occupantur.

**) Cod. Theodos. XV. tit. 6. 2. Ludicras artes concedimus agitari, ne ex nimia harum restrictione tristitia generetur.

***) Vgl. z. B. das im Jahr 394 erlassene kaiserliche Edict, welches verbietet, die Bilder von dergleichen „unanständigen Personen" an „anständigen Orten" aufzustellen: Imppp. Theodosius, Arcadius et Honorius A. A. A. Rufino P. P. — Si qua in publicis porticibus vel in his civitatum locis, in quibus nostrae solent imagines consecrari, pictura pantomimum veste humili et rugosis sinibus agitatorem aut vilem offerat histrionem, illico revellatur, neque unquam posthac liceat in loco honesto inhonestas adnotare personas.

gezwungen werden," — wie dies von Seiten der Schauspieldirectoren, die ihre gekauften und für das Theater erzogenen Sclaven so viel als möglich zu ihrem Vortheil benutzen wollten, oft genug versucht werden mochte. — Ebenso sollen, wie weiterhin verordnet wird, die Töchter von Schauspielern, wenn sie sich ehrbar und züchtig halten, von Seiten der Obrigkeit geschützt werden, daß man sie zu keinem ehrlosen Gewerbe zwinge. Diejenigen dagegen, welche sich bereits einer unanständigen Lebensweise hingegeben haben, sollen zum Auftreten auf dem Theater genöthigt werden dürfen.*)

Gleicherweise soll eine Schauspielerin, welche das christliche Bekenntniß nur als Vorwand braucht, um von dem Principal loszukommen und frei zu werden, ohne daß es ihr mit demselben wahrer Ernst ist, zum Theater zurückzukehren gezwungen sein, und so lange dort verharren, bis sie ein häßliches altes Weib geworden ist, und selbst dann soll sie keine Absolution erlangen.

Genauer und ausführlicher noch sind die Verordnungen des Kaisers Justinian I. (527—565), die man allerdings erst dann vollkommen zu verstehen im Stande ist, wenn man weiß, daß Theodora, seine Alles über ihn vermögende Gemahlin, selbst vorher Schauspielerin gewesen war.**) „Wir wissen,"***) lautet die Einleitung zu einer von dem Kaiser im Jahr 537 erlassenen Verordnung, „daß wir früher ein Gesetz gegeben haben, welches verbietet, von Frauenzimmern, welche die Bühne betreten, Bürgen zu verlangen, daß sie sich verpflichten, bei dem gottlosen Gewerbe fortwährend zu beharren, wobei sie keine Zeit zur Buße haben, und daß wir Denjenigen, welche solche Bürgen von ihnen verlangen, die härtesten Strafen angedroht und zugleich verfügt haben, daß auch die Bürgen selbst nicht verpflichtet und in keiner Weise gezwungen werden dürfen, für das Auftreten jener Personen zu haften. Gegenwärtig aber haben wir gefunden, daß der Keuschheit, die wir mit besonderem Eifer befördern, ein schwe-

*) Cod. Theodos. XV. tit. 7. 2. Ex scenicis natas, si ita se gesserint, ut probabiles habeantur, Tua Sinceritas (d. h. Julianus, der Proconsul von Afrika) ab inquietantium fraude direptionibusque submoveat. Eas enim ad scenam de scenicis natas aequum est revocari, quas vulgarem vitam conversatione et moribus exercere et exercuisse constabit.

**) Vgl. Procop. hist. arcana c. 9.

***) Cod. Justin. Novell. 51. Praefat.

res und nicht zu ertragendes Unrecht geschieht. Denn da wir Jenen verboten haben, Bürgen anzunehmen, so haben sie einen anderen Ausweg gefunden, der zu noch größerer Gottlosigkeit führt. Sie verlangen nämlich von den Schauspielerinnen selbst einen Eid, daß sie nie jenes gottlose und schimpfliche Gewerbe niederlegen wollen; die unglücklichen und durch ein solches Verfahren schmählich getäuschten Frauenzimmer aber glauben fromm zu handeln, indem sie die Frömmigkeit verletzen, und um den Eid zu halten, geben sie ihre Keuschheit Preis, während sie doch wissen sollten, daß dergleichen Uebertretungen Gott mehr gefallen, als das Halten solcher Eide. — Wenn daher ein Frauenzimmer auch einen solchen Eid geleistet hat, so soll es ihr gleichwohl erlaubt sein, sich von dem Druck dieses Eides loszumachen, und ohne Strafe, ja vielmehr Gott wohlgefällig, keusch zu leben, indem die Strafe für den Meineid (wenn hier überhaupt von einer solchen Strafe die Rede ist) Denjenigen, welcher den Eid verlangte, treffen möge."

„Daher," heißt es in dem Gesetz selbst, „setzen wir eine Strafe von 10 Pfund Gold fest, die von Demjenigen einzutreiben ist, der einen solchen Eid abzunehmen gewagt hat, und wir verordnen, daß diese Summe dem unglücklichen Frauenzimmer zukomme, um hinfort ein ehrbares Leben führen zu können, von dem Gouverneur der Provinz aber eingetrieben und ihr verabreicht werde. Und der Magistrat soll wissen, daß, wenn er hierin nachläßig ist, nicht nur er selbst, nach Niederlegung seines Magistratsamtes ihr verantwortlich sein soll, sondern auch seine Erben und Nachfolger mit ihrem Vermögen, weil er ein frommes Werk zu thun verabsäumt hat.

Wenn aber der Präses der Provinz selbst diesen Eid verlangt hat, so soll auch von ihm die angegebene Geldbuße von 10 Pfund Gold eingetrieben werden, falls eine Militärbehörde in dieser Provinz ist, und diese soll das Geld, wie angegeben ist, dem Frauenzimmer geben. Hat aber die Provinz keine Militärbehörde, dann soll der Bischof des Sprengels sich dieser Sache annehmen, und sie, wenn er es für nothwendig erachtet, an uns berichten, ebenso auch die benachbarte größere Staatsbehörde, damit überall Derjenige, welcher dies thut, sei es ein Staatsbeamter oder ein Privatmann, die angegebene Strafe empfängt und das Geld dem Frauenzimmer gegeben wird, welches, käme es auf Jenen an, keinen ehrbaren Wandel mehr führen könnte, um nicht gegen ihn meineidig zu erscheinen."*)

*) Man vergleiche damit die ganz ähnliche Verordnung desselben Kaisers

In Beziehung auf Ehebündnisse mit Schauspielerinnen oder Tänzerinnen heißt es in eben dieser Verordnung: „Auch geben wir denselben, sofern sie frei und von guter Herkunft sind, wenn sie jenem Stande nicht mehr angehören, die Freiheit, eine gesetzliche Ehe einzugehen; und Männer, welche sie heirathen, bedürfen, auch wenn sie in den höchsten Würden stehen, dazu keiner speciellen kaiserlichen Erlaubniß.“ — Eben dasselbe gilt auch von den Töchtern der Schauspielerinnen, in Betreff deren*) noch genauer bestimmt wird: „Wenn die Töchter erst dann geboren sind, nachdem die Mutter sich bereits von der Schande ihres früheren Lebens frei gemacht hat, dann sollen sie nicht für Töchter von Schauspielerinnen gelten, noch auch unter den Gesetzen stehen, welche die Ehe eines anständigen Mannes mit der Tochter einer Schauspielerin verbieten; sind sie dagegen vorher geboren, dann soll es ihnen gestattet sein, um einen kaiserlichen Erlaubnißschein zu bitten, durch welchen ihnen die Heirath gestattet wird, als wären sie nicht Töchter von Schauspielerinnen.“

Man sieht, daß die Kaiserin Theodora, auch nachdem sie auf den Thron erhoben worden war, ihre vormaligen Kunst- und Standesgenossinnen nicht vergaß, und ihr Schutzwort mußte von um so größerem Einfluß sein, je leichter sich der Kaiser überzeugen ließ, daß er eigentlich ein wahrhaft gutes und Gott wohlgefälliges Werk gethan habe, indem er eine Schauspielerin, die ohne ihn in

---

an alle Bischöfe des Reichs (Cod. Just. I. 4. 33.), in welcher es noch genauer heißt, daß Keiner ein Frauenzimmer, sei es eine Sclavin oder eine Freie, wider ihren Willen auf der Bühne oder als Tänzerin in der Orchestra aufzutreten zwingen, oder sie, wenn sie dies Gewerbe aufgeben will, daran hindern und sich an die Bürgen, die dafür mit einer bestimmten Geldsumme gutgesagt haben, halten dürfe, und die Bischöfe sollen das Recht haben, in Gemeinschaft mit dem Präsidenten der Provinz Diejenigen, welche dergleichen Frauenzimmer hindern, dies Gewerbe aufzugeben, damit zu bestrafen, daß sie ihre Besitzthümer verlieren und aus der Stadt verbannt werden.“

*) Cod. Just. lib. V. tit. IV. de nuptiis. c. 23, 4. His illud adjungimus, ut et filiae hujuscemodi mulierum, siquidem post expurgationem prioris vitae matris suae natae sint, non videantur scenicarum esse filiae, nec subjacere legibus, quae prohibuerunt filias scenicae certos homines in matrimonium ducere: sin vero ante procreatae sint, liceat eis, preces offerentibus invictissimo principi, sacrum sine obstaculo ullo mereri rescriptum, per quod eis ita nubere permittatur, quasi non sint scenicae matris filiae.

religiöser und sittlicher Hinsicht vielleicht rettungslos verloren gewesen wäre, zur Gemahlin und Theilnehmerin an den Sorgen für Kirche und Staat machte. Den Schauspielerstand selbst aber konnte sie nicht adeln. Er war und blieb eine inhonesta professio, und der Name „Schauspielerin" ein Schimpfwort (vocabulum inhonestum) das sich selbst eine gewesene Schauspielerin nicht mehr gefallen zu lassen brauchte, sobald sie sich vom Theater zurückgezogen hatte.*)

Unter solchen Umständen war es nur zu natürlich, daß die Schauspieler, als übelberüchtigte und ehrlose Personen, von der übrigen Gesellschaft ausgeschlossen, sich immer mehr jenem unsittlichen und lüderlichen Treiben hingaben, von dem sie sonst die Scheu vor dem Urtheil der Welt noch hätte abhalten können. Sie hatten nichts mehr zu verlieren, und gaben sich daher auch keine Mühe, eine Achtung, die ihnen um ihres Standes willen unerbittlich verweigert wurde, durch sittliche Unbescholtenheit sich erzwingen zu wollen. An die Schmach gewöhnt suchten sie sich lieber mit dem Geld, das sie verdienten, durch Sinnengenüsse schadlos zu halten, und über dem Beifall, der ihnen wenige Stunden hindurch gezollt wurde, vergaßen sie die allgemeine Verachtung, welche die ganze übrige Zeit auf ihnen lastete.

*) Cod. Justin. lib. V. tit. IV. de nuptiis 23. 1. Nam omni macula penitus direpta, et quasi suis natalibus hujusmodi mulieribus redditis, neque vocabulum inhonestum eis inhaerere de cetero volumus, neque differentiam aliquam eas habere cum his, quae nihil simile peccaverunt.

XIV.

Der christliche Gottesdienst als symbolisch-liturgisches Drama.

Der protestantische Christ pflegt, wenn von Gottesdienst die Rede ist, immer vorzugsweise an die Predigt zu denken, und von einem Gottesdienst ohne diese kann er sich keine rechte Vorstellung machen. Auch hat er vollkommen Recht, wenn er, um seine Ansicht von der Predigt als einer wesentlichen Hauptsache beim Gottesdienst zu rechtfertigen, sich auf das Zeitalter und die Praxis der Apostel beruft. Wo diese auch waren, unter Juden oder unter Heiden, in einer Jüdischen Synagoge, oder, wie Paulus zu Athen auf einem offenen Marktplatze vor einer gemischten Versammlung oder endlich in einem Privathause unter Freunden und Bekannten, immer mußte ihnen die Verkündigung dessen, was sie selbst gesehen und aus dem Munde ihres Herrn und Meisters gehört hatten, als das Wichtigste erscheinen. Demgemäß war es eine Hauptforderung des Apostels Paulus an jeden Bischof oder Vorsteher einer christlichen Gemeine, daß er dem Lehramt gewachsen und „mächtig sei, zu ermahnen durch die heilsame Lehre und zu strafen die Widersprecher.“ Ebenso blieb es auch späterhin allgemein geltendes Gesetz der Kirche: „Episcopi est munus docendi,“ und von Jedem, der zum Bischof gewählt werden sollte, ward nicht nur verlangt, daß er das Predigtamt zu verwalten fähig sei, sondern er übernahm auch die Verpflichtung, es gewissenhaft zu thun, und wenn Einige dagegen meinten: „Es genüge wohl auch, wenn der Bischof durch seinen Wandel der Gemeine Lehre und Beispiel sei, so erwidert Hieronymus (Ep. 83 ad Oceanum) darauf: „Der rechtschaffene Wandel ohne das Wort schadet bei einem Priester durch das Schwei-

gen ebenso viel, als er durch das Beispiel nützt," und in gleicher Weise sagt Chrysostomus (de sacerdotio IV. 8): „Das erst ist das wahrhaft vollkommene Ziel des Lehramtes, wenn die Priester einerseits durch ihren Wandel, andererseits durch ihr Wort die ihnen Anbefohlenen zu dem von Christo angeordneten, seligen Leben anleiten. Denn dazu reicht der bloße Wandel, wenn nicht die Worte dazu kommen, nicht hin."

Demgemäß wurde auch in den Kathedralen der Hauptstädte viel gepredigt. Den Apostolischen Constitutionen (II. 57) zufolge fand beim Hauptgottesdienst nicht nur Eine Predigt statt, sondern es sollten, wenn das Evangelium vorgelesen war, die Presbyter einzeln nach einander das Volk ermahnen, und zuletzt von Allen der Bischof; und wenn Chrysostomus eine Predigt, die er noch als Presbyter zu Antiochien hielt, mit den Worten schloß: „Dies beherzigend wollen wir heimgehen, oder vielmehr noch die vollkommnere Ermahnung unseres guten Lehrers vernehmen rc." so bezieht sich dies eben auf jene, nicht bloß in Antiochien, sondern auch in anderen Kirchen des Orients gebräuchliche Sitte, und Hieronymus tadelt es (Ep. ad Nepot.) sehr ernstlich, daß in einigen Kirchen die Presbyter in Gegenwart der Bischöfe nicht predigen wollten, gleichsam als gönnten sie diesen ihr Wort nicht. — Ebenso wurden in den Hauptkirchen, wenn nicht immer, so doch häufig, auch Nachmittagspredigten gehalten, ja, in der Fastenzeit wurde täglich gepredigt.

Für wie wichtig aber auch die Predigt gehalten wurde, das eigentliche und charakteristische Merkmal des christlichen Gottesdienstes war sie nicht. Denn auch der Jüdische Synagogengottesdienst hatte neben seinen Bibellectionen Vorträge über die vorgelesenen Abschnitte (vgl. Luk. 4, 21, wo Christus selbst in der Synagoge zu Nazareth über den prophetischen Abschnitt Jes. 61, 1 ff. predigt, und Apostelgesch. 13., wo von dem Vortrag des Apostels Paulus in der Synagoge zu Antiochia berichtet wird), wie denn überhaupt die äußere Einrichtung des christlichen Gottesdienstes in den ersten Zeiten mit dem Synagogengottesdienst der Juden fast ganz übereinstimmte. Hier wie dort wurden dieselben Psalmen gesungen, hier wie dort, nicht bloß ehe die N. T.lichen Schriften dazu kamen, sondern auch noch geraume Zeit nachdem diese bereits gesammelt und in kirchlichen Gebrauch gekommen waren, neben ihnen dieselben Schriften des A. T. gelesen, und nur in der Erklärung derselben unterschieden sich beide Theile, indem die Ju-

den die Erfüllung der Messianischen Weissagungen von der Zukunft erwarteten, während die christlichen Lehrer eben aus diesen prophetischen Verheißungen des A. T. nachwiesen, mit wie viel Recht sie Jesum von Nazareth als den lange erwarteten Messias verkündigen dürften.

Charakteristisch eigenthümlich aber war den Christen von Anfang an die Feier des Abendmahls, die schon dadurch, daß sie von den ersten Zeiten der Verfolgung an nur in dem engeren Kreise gleichgestimmter, christlicher Brüder und Schwestern stattfinden konnte, den Charakter eines Brudermahls erhielt, von dem jeder zur Gemeinschaft der Christen nicht Gehörige ebenso streng ausgeschlossen blieb und bleiben mußte, als man es für Pflicht hielt, auch den wegen Krankheit oder aus anderen gültigen Gründen abwesenden Brüdern und Schwestern ihren Theil durch die Diakonen zukommen zu lassen. Das Abendmahl war aber nicht bloß das äußere Zeichen einer brüderlichen Gemeinschaft der Christen unter einander, sondern zugleich das Unterpfand einer geistigen Gemeinschaft und Vereinigung Christi mit den Gläubigen. Je mehr diese nun das Bedürfniß fühlten, diese Gemeinschaft mit dem von der Erde geschiedenen Herrn so oft als möglich zu erneuern, und je natürlicher es ihnen scheinen mußte, ganz ebenso, wie der Leib tagtäglich seine irdische Nahrung empfing, auch auf die Nahrung der Seele bedacht zu sein, desto leichter begreift es sich, daß das Abendmahl in jenen ersten Zeiten, wo möglich täglich, oder doch wenigstens bei jeder Zusammenkunft zu gemeinsamer christlicher Erbauung genossen, und die Abendmahlsfeier somit der zur Vollständigkeit eines christlichen Gottesdienstes wesentlich nothwendige Schlußtheil wurde.

Aber sie wurde noch mehr. Da nämlich nur die wahrhaft Gläubigen würdig schienen, die im Abendmahl dargereichten Unterpfänder der Gemeinschaft Christi mit seinen treuen Bekennern zu empfangen, während unwürdige Genossen des Abendmahls nach dem Ausspruch des Apostels es sich selbst nur zum Gericht gegessen und getrunken haben würden, so war die Zulassung zu demselben und sein Genuß zugleich das hohe Vorrecht der wahrhaft Gläubigen, und es bedurfte einer langen Probezeit, ehe Diejenigen, welche in die Christengemeinschaft aufgenommen werden sollten, dazu gelangten, und eines treuen Beharrens in der christlichen Lehre wie im christlichen Wandel, um dieses Vorrechtes nicht wieder verlustig zu gehen. Denn wer sich grober Vergehungen schuldig machte,

einem lasterhaften Wandel hingab oder durch die Verbreitung von Irrlehren Andere in ihrem christlichen Glauben wankend machte, gegen den übte die Kirche, wenn die Worte der Ermahnung und Zurechtweisung nichts mehr fruchteten, keine andere Strafe, als daß sie die Excommunication d. h. die Ausschließung vom Abendmahl über ihn aussprach, und ihn somit von der eigentlichen Gemeinschaft der Gläubigen entfernte. War ihm dies einerlei, so hatte fortan weder er mit der Kirche, noch sie mit ihm etwas zu schaffen. Nur wenn der Excommunicirte in die Kirchengemeinschaft wieder aufgenommen zu werden und an dem Abendmahlsgenuß Theil zu haben begehrte, ward ihm zur Bedingung gemacht, sich der vorgeschriebenen Bußordnung zu unterwerfen, welche der Kirche zugleich Bürgschaft leisten sollte, daß es ihm mit seiner Sinnesänderung wahrhaft Ernst und er nach überstandener Buße wiederum würdig sei, in die Zahl der Gläubigen aufgenommen und zum Tisch des Herrn zugelassen zu werden. So bildete also auch in Beziehung auf die kirchliche Zucht und das christliche Leben die Abendmahlsfeier das Centrum, von welchem Alles ausging und zu welchem Alles hinführte. Die Kirche hatte und wußte für die Gläubigen kein größeres Kleinod, kein schöneres Vorrecht, als das der Theilnahme am Abendmahlsgenuß, und sie kannte keine härtere Strafe, als die Ausschließung von demselben.

Natürlich aber mußte eine Feier, die in Beziehung auf das christliche und kirchliche Leben von so entscheidender Wichtigkeit war, auch auf den Cultus und seine Gestaltung einen wesentlichen und entscheidenden Einfluß ausüben. Zuvörderst verstand es sich von selbst, daß man, wenn es auch, seitdem die Zeiten der Verfolgungen vorüber waren, Juden und Heiden gestattet wurde, dem Gottesdienst, so weit er die Belehrung über die christliche Religion zum Zweck und Inhalt hatte, beizuwohnen, damit auch ihnen Gelegenheit gegeben würde, dieselbe näher kennen zu lernen, doch vor dem Beginn der Abendmahlsfeier selbst Alle, welche nicht zur Zahl der Gläubigen gehörten, aus der Kirche entließ, und außer den Genannten nur noch den sogenannten „Stehenbleibern“ (Consistentes, *συνιστάμενοι*) das Verweilen im Gotteshause gestattete, welche in dem letzten Stadium ihrer Buße der Abendmahlsfeier zwar als Augenzeugen beiwohnen, aber noch nicht dem zum Empfang des Sacramentes einladenden Ruf des Priesters folgen und es selbst genießen durften.

Demgemäß schieden sich fast von selbst die Katechumenen-

messe und die Messe der Gläubigen von einander. Aber eine Messe der „Gläubigen“ konnte ihrer Natur nach nur eine gottesdienstliche Feier Solcher sein, die in dem Bekenntniß des christlichen Glaubens einig waren. Daher mußte zum Zeichen, daß dies bei den im Gotteshause Zurückbleibenden wirklich der Fall sei, der Abendmahlsfeier das einstimmige Glaubensbekenntniß oder das Credo, die Losung der Gläubigen, vorangehen, und es schloß sich dasselbe um so passender an die der Katechumenenmesse zugehörige Predigt an, da es nach dem Ausspruch des Apostels: „Der Glaube kommt aus der Predigt“ gleichsam als die schönste und edelste Frucht derselben angesehen werden konnte. — Einig im Glauben schritten nunmehr die Versammelten zu dem gemeinschaftlichen Brudermahl. Ein Brot war es, von dem sie alle essen, Ein Kelch, von dem sie gemeinschaftlich trinken sollten, und der Herr hatte selbst es zugesagt, daß er vermittelst dieses Brotes und dieses Kelches sich ihnen mittheilen werde. Nun hatte von den Anwesenden vielleicht Jeder zu diesem Zweck Brot und Wein mitgebracht. Aber es sollte eben Ein Brot und Ein Kelch sein, von dem sie alle aßen und tranken. Daher konnte unter allen nur Eines gewählt werden, und von diesem fragte es sich nun, ob der Herr es zum Medium seiner Mittheilung machen wolle. Das ausgewählte Brot wurde also zuvörderst in einem Gebet, das diese Bitte zum Inhalt hatte, ihm dargebracht (Offertorium), und in der Ueberzeugung, daß die dargebrachten Gaben gnädig aufgenommen seien, betrachtete man sie von da an als die sichtbaren Repräsentanten des unsichtbar gegenwärtigen Herrn. Es wurde an dem Brot (oder dem Lamm, wie es in der Griechischen Kirche von alten Zeiten her noch jetzt heißt) das Leiden und der Kreuzestod symbolisch dargestellt, und darauf folgte nach der Recitation der Einsetzungsworte der Genuß des Brotes und Weines, der als Unterpfand der beseligenden Vereinigung Christi mit dem Gläubigen den Culminationspunkt des gesammten Cultus bildete. Denn damit war ja eben jene uralte Frage: Wie kann der Mensch, nachdem er durch die Sünde aus der seligen Gemeinschaft mit der Gottheit herausgetreten, wiederum zur Vereinigung mit ihr gelangen? beantwortet, und das so lange vergebens erstrebte Ziel der der innersten Sehnsucht erreicht. Nicht der Mensch hatte sich, wie im Griechischen Dionysos-Cultus auf den Fittigen einer durch den Wein exaltirten Phantasie in den Götterhimmel emporgeschwungen, sondern der Menschgewordene Gott war, wie in den Tagen seiner

irdischen Erscheinung, herniedergestiegen, und hatte mittelst der äußeren Unterpfänder seiner unsichtbaren geistigen Nähe den Gläubigen geistig und leiblich schmecken und fühlen lassen, wie freundlich er und wie beseligend seine Gemeinschaft ist.

Wen aber könnte es befremden, wenn die Christen, endlich an dem Ziel ihrer heißesten Sehnsucht angelangt, das Bedürfniß fühlten, zurückzuschauen auf den langen Weg, den das Menschengeschlecht hatte zurücklegen müssen, ehe es für das Werk der Erlösung oder der Versöhnung zwischen Gott und Welt reif wurde? Die Juden allerdings pflegten selten weiter zurückzublicken, als bis auf ihren Stammvater Abraham. Einem Paulus jedoch, dem bei seiner universelleren Anschauungsweise die engen Grenzen der jüdisch nationalen Beschränktheit nicht genügen konnten, war es nicht zweifelhaft, daß Christus eigentlich der „andere Adam" sei, der dem Menschengeschlecht wieder erworben habe, was durch den ersten Adam verloren gegangen sei, und daß der göttliche Rathschluß der Erlösung schon seit dem Sündenfall im Paradies offenbar zu werden angefangen habe. Wollte man also eine klare Einsicht in das durch Christi Leiden und Sterben vollbrachte Erlösungswerk haben, so reichte es nicht hin, das Erdenleben des Erlösers selbst vom Kreuz rückwärts bis zur Krippe zu verfolgen. Man mußte zurückgehen in die Zeiten der Propheten, die weissagend hingewiesen hatten auf den Retter, der einst kommen sollte, und weiter, immer weiter zurück bis in die Urzeit der ersten Weissagung im Paradiese: „Des Weibes Saame soll dir den Kopf zertreten, doch du wirst ihn in die Fersen stechen." Diese Worte aber ließen sich nur dann ganz verstehen, wenn man sich den Sündenfall vergegenwärtigte, und die Schuld des Sündenfalls wiederum nur dann, wenn man der hohen Vorzüge gedachte, mit denen der Schöpfer den erstgeschaffenen Menschen ausgestattet hatte, und sich erinnerte, daß die ganze Weltschöpfung überhaupt nur eine Offenbarung der göttlichen Liebe war. Dann erst ward der göttliche Rathschluß in seiner ganzen Herrlichkeit offenbar. Aus Liebe hatte Gott die Welt mit Allem, was darinnen ist, ins Dasein gerufen, und den Menschen geschaffen nach seinem Ebenbilde, rein und gut und im Besitz all des Glückes, das die Unschuld und die selige Gemeinschaft mit Gott gewährt. Aber nach seinem ewigen Rathschluß sollte an die Stelle des unbewußten Unschuldsglückes das ungleich höhere Gut der ihrer selbst sich bewußten Seligkeit treten. Darum ließ er es zu, daß der Mensch durch die Sünde heraustrat aus der seligen

Gemeinschaft mit ihm, damit er aus eigener Erfahrung den traurigen Zustand der Gottentfremdung kennen lerne, und — dem Kinde gleich, das sich, nachdem es ruhig und glücklich im Mutterschoß gelegen, ohne zu wissen, wie glücklich es eigentlich ist, sobald es seine kleinen Glieder selbstständig zu gebrauchen anfängt, zwar von der Mutter entfernt, aber nur, um mit desto größerer Freude zu ihr zurückzukehren, weil es nunmehr selbst inne geworden, wie es doch nirgends so schön und gut sei, als im Schoß der Mutter, — mit immer größerem Verlangen sich zurücksehne zu der verlorenen Gemeinschaft mit Gott, die dem Menschengeschlecht eben durch Jesum Christum wiedergebracht ward, der seinen Jüngern das Brot und den Wein des Abendmahls als Unterpfänder derselben zurückgelassen hatte.

Feierte man nun mit der Abendmahlshandlung den Schluß des Erlösungswerkes, wie hätte man dann den Anfang unberücksichtigt lassen können? Alles hing so eng zusammen; jedes nachfolgende Moment in der Geschichte der Erlösung des Menschengeschlechtes wies auf die vorangegangenen zurück, so daß der Gottesdienst, sollte er mit der Vereinigung Christi mit dem Gläubigen im Sacrament schließen, und dabei vollständig sein, nothwendig mit der Weltschöpfung beginnen mußte.

Den Bewohnern des kalten und minder leidenschaftlichen Nordens würde es nun vielleicht genügt haben, wenn ihnen die Ausführung des göttlichen Rathschlusses der Erlösung jedesmal durch einen besonderen Vortrag wäre dargestellt worden. Die Völker des lebhafteren, leidenschaftlicheren Orients aber konnten damit nicht zufrieden sein. Als Abendmahlsgenossen waren sie selbst Diejenigen, mit denen sich der Herr im Sacrament vereinigte; sie selbst aber auch zugleich Diejenigen, die um ihrer Sünde willen, einer Erlösung bedurften. Das in dem kirchlichen Gottesdienst ihnen dargestellte Werk der Erlösung enthielt also ihre eigene Geschichte, und sie fühlten daher den Drang, statt stumme Zuhörer und Zuschauer zu sein, selbst hervorzutreten, um den Gefühlen ihres Herzens Worte zu leihen. Auf der anderen Seite wurde der Bischof, insofern er bei der Evangelienlection die Worte des Herrn selbst zu der Gemeine sprach, in den Augen derselben fast unwillkührlich zum Repräsentanten desselben, und, wenn er bei den Vorbereitungen zum Abendmahlsgenuß das ausgewählte Brot darbrachte, mit der Bitte, es als stellvertretendes Opferlamm gelten zu lassen, zum opfernden Priester.

Sollte aber das Erlösungswerk in sinnbildlicher Weise durch eine wirkliche Handlung dargestellt werden, so mußte natürlich auch der Ort dem Zweck der gottesdienstlichen Feier entsprechen. Demgemäß war, wie die Abendmahlshandlung für den Gottesdienst selbst, so der Abendmahlstisch für die ganze innere Einrichtung des kirchlichen Lokales maßgebend. Als derjenige Ort, wo Christus, das Licht der Welt und die Sonne der Gerechtigkeit, sich mit dem Gläubigen vereinigte, mußte er gen Osten liegen, und wenn man den Altarraum späterhin gern von einer halbkreisförmigen Wand umgeben sein ließ, so sollte dies eben an das Himmelsgewölbe erinnern, wie man ja auch das heilige Mahl selbst als eine Himmelsspeise betrachtete.

Indem man es nun so einzurichten suchte, daß dem Altarraum mit seinem Abendmahlstisch gerade gegenüber im Westen, dem Gebiet der Finsterniß, die Eingangsthüren zum Gotteshause waren, stellte der Gang von den Kirchthüren bis zum Altar in sehr passender Weise sinnbildlich den Weg vom Eintritt in das Christenthum bis zum Empfang der höchsten Gnaden- und Ehrengeschenke dar. Die Vorhalle war gleichsam das Paradies, der Schauplatz des Sündenfalls, an welchen die in der Regel dort angebrachten Bilder von Adam und Eva erinnerten. Aber aus dem Paradies herausgetreten, sah man sich nicht mehr, wie vordem, schutz- und wehrlos den Stürmen und Ungewittern des Lebens Preis gegeben, sondern von dem Schiff der Kirche aufgenommen, das Jedem, der sich glaubensvoll ihm anvertraute, die Einfahrt in den Hafen seliger Ruhe und himmlischen Friedens verbürgte; und von der äußeren Vorhalle an stellte sich mit den für die Katechumenen, wie für die zur Kirchenbuße Verurtheilten bestimmten Abtheilungen auch räumlich dar, wie fern sie noch oder wie nahe sie bereits dem Abendmahlsgenuß und der Vereinigung mit dem Herrn waren. Diejenigen z. B., welchen der schärfste Grad der Buße auferlegt war, wurden ganz hinaus vor die Thüren gewiesen, während diejenigen, welche nur noch den letzten und gelindesten Grad zu überstehen hatten, schon bei den Gläubigen ihre Plätze erhielten, nur daß sie selbst noch nicht mit communiciren durften. Je weniger es sich ferner zu geziemen schien, daß der Altarraum, wo die wunderbare und beseligende Vereinigung Christi mit dem Gläubigen stattfand, den neugierigen Blicken der zwar vom Besuch der Kirche nicht Ausgeschlossenen, aber zum Abendmahlsgenuß noch nicht Berechtigten bloß gestellt werde, desto eher mußte man darauf kommen, diesen

Raum selbst durch eine Gitterwand und Vorhänge abzusondern, und die zum Christenthum bekehrten Heiden fanden in überraschender Weise hier fast dieselbe Einrichtung wieder, an welche sie in ihrem Theater gewöhnt waren. Wie dort die Bühne als Schauplatz der auftretenden Götter und Heroen, so sahen sie hier den Altarraum über den Fußboden der Kirche erhöht. Dort stellte in den Tragödien die Hinterwand in der Regel die Vorderseite des Herrscherpalastes dar; hier erinnerte Alles, namentlich aber seit der Zeit des kirchlichen Gebrauchs der Bilder, die an der Altarwand befindlichen Bilder Christi und der Jungfrau Maria, in denen das Dogma von Jesu Christo, dem Gott-Menschen, seinen symbolischen Ausdruck gefunden hatte, daran, daß man sich den Altarraum als das Heiligthum zu denken habe, wo der König der Könige selbst in unsichtbarer Herrlichkeit thront. Wie sich dort die „königlichen Thüren" in der Mitte nur öffneten, wenn der Herrscher selbst heraustrat auf die Bühne, und wiederum hinter ihm schlossen, wenn er in den Palast zurückkehrte, so stellten hier die „königlichen Thüren" die sich bald öffnenden, bald schließenden Pforten des Himmels dar, während die beiden Seitenthüren rechts und links, wie dort, so hier, theils für die als die Dienerschaft des Herrn geltenden Priester und Diakonen, theils für die gleichsam von fern her und aus der Fremde kommenden Laien bestimmt waren.

Zu der für die symbolisch-liturgische Darstellung des Erlösungswerkes bestimmten gottesdienstlichen Feier war neben einem passend eingerichteten Lokal endlich auch eine passende Zeit erforderlich, und auch dieser Anforderung ward genügt. Denn wollen wir eine klare Einsicht in das eigentliche Wesen der altchristlichen Liturgie haben, so müssen wir uns in jene alten Zeiten zurücksetzen, da die Christen schon am Abend vorher in die Kirche kamen, dort die Nacht unter Gebet und Gesang zubrachten, den anbrechenden Morgen erwarteten und bis zur Mittagsstunde dort blieben. Denn in jene Zeiten gehört jene Ur-Liturgie, von welcher alle späteren herstammen.

Alles ist still. Nur von Zeit zu Zeit lassen sich in der spärlich erleuchteten und fast nächtlich dunklen Kirche Seufzer oder ein von Thränen der Buße begleitetes, unwillkührliches Schluchzen vernehmen, als Zeichen der schmerzlichen Reue, mit welcher die Versammelten Gott dem Herrn ihre Sünden bekennen. Da öffnen sich beim Klang der Glocken plötzlich die heiligen Thüren, gleich den Pforten des Himmels. Der Presbyter tritt aus dem

Heiligthum heraus, das Rauchfaß in der Hand, und indem er es schwingend die ganze Kirche bis zu der Vorhalle durchschreitet, lagern sich die Thymianwolken über die versammelte Gemeine hin, ein Bild des Geistes Gottes, der da schwebte auf der Fläche der Wasser. Zugleich mit dem Presbyter erscheint der Diakon, eine brennende Kerze in der Hand, mit der er an den ersten Schöpfungsmorgen erinnert, da Gott sprach: „Es werde Licht.“ Inzwischen stimmt die Gemeine, oder anstatt ihrer der Sängerchor den 104. Psalm an, während dessen der Presbyter mit dem Diakon in das Heiligthum wieder zurückkehrt. Am Schluß des Gesanges schließen sich wiederum die heiligen Thüren, und die feierliche Stille, welche nunmehr eintritt, läßt Jedem Zeit, darüber nachzudenken, warum sich jene wieder geschlossen haben, und warum es in der Kirche abermals so still geworden ist. In der That bedarf es auch keiner besonderen Darstellung des Sündenfalles. Das eigene Schuldbewußtsein eines Jeden sagt ihm nur zu deutlich, was es sei, das ihn von Gott scheidet, und nur, um an die vergeblichen Versuche der früheren Zeiten zu erinnern, in denen man das göttliche Wohlgefallen durch Opfer wieder zu erlangen hoffte, erscheint der Diakon mit dem Rauchfaß vor der Gemeine, während der Chor in Psalmenversen die Sehnsucht nach einer besseren Hülfe ausspricht, und mit den Worten: „Bei dem Herrn ist Gnade und viel Erlösung bei ihm; und er wird Israel erlösen von allen seinen Sünden“ (Ps. 130, 7. 8.) schließt. Hierauf öffnen sich, um daran zu erinnern, daß diese zuversichtlich ausgesprochene Hoffnung keine eitele sei, wiederum die heiligen Thüren. Der Presbyter liest prophetische Abschnitte aus dem A. T. vor, die auf die einstige Erscheinung des Retters hinweisen, und beschließt sodann mit Gebet und dem Segen den ersten Theil der gottesdienstlichen Feier. — Trotz der Verheißungen eines von Gott selbst gesandten Erlösers tönen jedoch die Buß- und Klagelieder fort, und das gepreßte Herz macht sich in einem vielfach wiederholten „Herr, erbarme dich!“ (Kyrie eleison) Luft. So dauert es fort, bis die ersten Strahlen den anbrechenden Sonntag, den Tag des Herrn, verkündigen, und in der, die Dunkelheit der Nacht verscheuchenden Sonne sehen die Gläubigen das Symbol des „Lichtes der Welt,“ des Mensch gewordenen Gottessohnes, und darum stimmt der Diakon drinnen im Heiligthum den die Geburt des Erlösers feiernden Lobgesang der Engel: „Ehre sei Gott in der Höhe ꝛc.“ (Gloria) an, worauf die Psalmenlection folgt. Inzwi-

schon ist der Zeitpunkt herangekommen, da der verheißene und lang ersehnte Retter aus seiner stillen Verborgenheit hervorzugehen und öffentlich vor dem Volk aufzutreten im Begriff ist. Die heiligen Thüren öffnen sich, und es schreitet der Bischof, noch ganz einfach gekleidet, um an die glanzlose Erscheinung Christi auf Erden zu erinnern, begleitet von der übrigen Geistlichkeit, gleichsam den Jüngern, aus dem Heiligthum heraus, um den, mitten unter dem lobsingenden Volk Israel wandelnden Erlöser darzustellen.

Darauf folgt als weitere Darstellung des Lehramtes Christi die biblische Lection, zunächst die Vorlesung von Abschnitten aus dem Gesetz und den Propheten, sodann, dem A. T.lichen Gesetz entsprechend, die Epistellection, und den prophetischen Verheißungen eines Retters entsprechend, das Evangelium, woran sich die Predigt anschließt.

Hiermit ist für die zum Abendmahlsgenuß nicht Berechtigten der Gottesdienst geschlossen. Sie werden daher mit Gebet und dem Segen entlassen, und in der Kirche bleiben nur noch die Gläubigen zurück. Diese vereinigen sich nach einem stillen Gebet zuvörderst zu dem allgemeinen Kirchengebet, indem sie auf jede einzelne, von dem Diakon vorgetragene Bitte, das einstimmige „Herr erbarme dich!" folgen lassen, worauf der Bischof die Collecte spricht, nach welcher die Einsammlung der von den Gemeinegliedern mitgebrachten Opfergaben an Brot und Wein stattfindet, der die Proskomidie, oder die an dem Abendmahlsbrot vollzogene symbolische Darstellung der Kreuzigung und Grablegung Christi, das Gebet der Darbringung (Offertorium), das Glaubensbekenntniß, die Präfation mit dem Sanctus, die Consecration und die Communion der Priesterschaft und der Gemeine folgt, nach deren Beendigung ein Dankgebet und der Segen den Gottesdienst beschließt, der, in seiner ganzen Ausdehnung abgehalten, in den Kirchen Syriens und Palästina's noch jetzt bis Mittags um 12 Uhr dauert, so daß der Culminationspunkt desselben, die Vereinigung Christi mit den Gläubigen im Sacrament, auch äußerlich mit dem Culminationspunkt der Sonne zusammentrifft.

Keiner, der sich einen solchen Gottesdienst lebhaft vergegenwärtigt, wird nun leugnen, daß er in der That das großartigste und erhabenste Drama war, das sich irgend denken läßt. Allerdings aber bedurfte es dazu eines Zeitraums, der selbst den Gemeinen des Orients, denen in dieser Beziehung ungleich größere Ausdauer und Beharrlichkeit eigen ist, als den occidentalischen,

für die gewöhnlichen Sonntage zu lang schien. Man suchte ihn daher abzukürzen und auf ein geringeres Maß von Zeit zusammenzudrängen. Demgemäß verlegte man den auf die Menschwerdung Christi vorbereitenden Theil auf den Nachmittag des Sonnabends, so daß er den Inhalt des Vespergottesdienstes bildete, und begann die kirchliche Sonntagsfeier (bei Sonnenaufgang früh um 6 Uhr) mit dem Schluß des ersten Theiles, dem Sündenbekenntniß und dem Kyrie, worauf zusammentreffend mit dem Aufgang der Sonne das Gloria folgte. Späterhin jedoch schien auch ein sechsstündiger Gottesdienst (von früh um 6 Uhr bis Mittags um 12) zu lang, und wie in der Griechischen Kirche, so suchte man auch in der Römischen ihn mehr und mehr abzukürzen und wo möglich auf den Zeitraum von zwei Stunden zu beschränken. Man begnügte sich also, nach dem einleitenden: „In nomine Patris et Filii et Spiritus Sancti“ durch den 43. Psalm die traurige Lage des Menschengeschlechtes seit dem Sündenfall und die Hoffnung auf die göttliche Gnade kurz zu charakterisiren, worauf man alsbald das Confiteor, und statt des ehemaligen Psalmengesanges einen kurzen Bibelspruch (Introitus), sodann das Kyrie, und unmittelbar darauf das Gloria folgen ließ, das sich aber, da es nun nicht mehr mit dem Aufgang der Sonne zusammentraf, neben dem Kyrie sonderbar genug ausnahm. Die alterthümliche vierfache Bibellection wurde auf eine zweifache (Epistel und Evangelium) reducirt, und dabei der alte Gruß „Dominus vobiscum“ beibehalten, der allerdings in dem altchristlichen Gottesdienst hier ganz am rechten Orte war, da der Lector, der den Bibelabschnitt vorzulesen hatte, eben jetzt erst zu der Gemeine heraustrat, in dem Römischen Meßcultus aber und dem auf ihn sich gründenden Lutherischen Gottesdienst ziemlich befremdend erscheinen mußte, indem es sich nicht leicht begreifen ließ, wie der schon seit geraumer Zeit am Altar fungirende Geistliche jetzt erst darauf komme, die Gemeine zu grüßen.

Auf die Evangelienlection hätte nun eigentlich die Predigt folgen müssen. Um jedoch den Altardienst nicht zu unterbrechen, blieb sie an dieser Stelle weg, und man ließ, da es seit der allgemeinen Einführung der Kindertaufe auch keine Katechumenen im alten Sinne des Wortes mehr gab, und Niemand mehr aus der Kirche fortgeschickt zu werden brauchte, indem die Zahl der Communicanten schon längst so sehr abgenommen hatte, daß auch von den zum Abendmahlsgenuß vollkommen Berechtigten sich für die

gewöhnlichen Sonntage nur selten welche fanden, die wirklich communiciren wollten, auf das Evangelium alsbald das Credo folgen, dem sich alsdann das Offertorium, die Präfation, Consecration sammt dem Gebet für die Lebenden und Verstorbenen, und die Communion anschloß, die aber nunmehr, da nur der einzelne Meßpriester communicirte, als bloße Zugabe erschien.

Mit dem Wegbleiben der sonntäglichen Laiencommunion war aber dem ganzen symbolisch-liturgischen Drama die Spitze abgebrochen. Aus der vormaligen, gemeinschaftlichen Handlung wurde in der Griechischen und Römischen Kirche, wo man sich, um den wesentlichsten Hauptheil des christlichen Cultus nicht ganz aufgeben zu müssen, mit der Priestercommunion begnügte, für die Gemeine ein Schauspiel, bei dem sie nur zu hören und zu sehen hatte, was der Meßpriester mit seinen Ministranten vornahm, in der Protestantischen Kirche dagegen, wo man daran festhielt, daß die Abendmahlsfeier entweder eine gemeinschaftliche sein, oder ganz wegfallen müsse, ein in der Predigt sich concentrirender Katechumenengottesdienst, dessen einzelne Theile, nicht mehr durch den Schlußstein der altchristlichen Communion in ihrem folgerechten Zusammenhang erhalten, fast nothwendig auseinander fallen mußten *).

*) Nach Luther sollten die Bestandtheile der „Evangelischen Messe" folgende sein: 1) Ein einleitender Gesang, Confiteor (Sündenbekenntniß), Kyrie und Gloria; 2) Die Epistel- und Evangelienlection, die Predigt und der Glaube, 3) die Vorbereitung zur Abendmahlsfeier und die Communion, entsprechend den drei Sätzen: 1) Wir sind Sünder und können uns selbst nicht helfen, sondern müssen alles von der göttlichen Barmherzigkeit hoffen; 2) das Wort Gottes belehrt uns, daß diese Hoffnung auch nicht vergeblich sei, indem Jesus Christus gekommen ist in die Welt, die Sünder selig zu machen; 3) der wahrhaft Gläubige sucht daher nur bei und in der Gemeinschaft mit Christo sein Heil, und das Mittel, zu dieser Gemeinschaft zu gelangen, ist das Abendmahl. — Bei dieser Ordnung des Gottesdienstes hatte nun vorn das Sündenbekenntniß seine Stelle, während nach der Predigt die der Communion vorangehende Beichte folgte. Um also Zeit zu gewinnen, und eine müßige Wiederholung zu vermeiden, wurde zuvörderst am Anfang das Sündenbekenntniß weggelassen, so daß der Gottesdienst nach dem einleitenden Liede mit dem Kyrie und Gloria begann. „Wozu aber," fragte man späterhin sehr natürlich, „an gewöhnlichen Sonntagen das Gloria, das zu dem vorangehenden Kyrie so schlecht paßt? Und wozu wiederum das Kyrie, wenn kein Sündenbekenntniß vorhergeht, sondern dasselbe am Schluß der Predigt in der

Beichte folgt? Wozu aber auch die Beichte nach der Predigt, wenn keine Communion dahinter folgt?" — Ganz ähnlich verhielt es sich mit dem „Glauben." Im römischen Meßgottesdienst folgte das Credo allerdings unmittelbar auf das Evangelium; aber nur, weil hier die Predigt ausgefallen ist. Sollte also diese wieder in ihr altes Recht eintreten, so mußte die Reihenfolge diese sein: Evangelium, Predigt, Glauben. Luther jedoch ließ, weil er statt der römisch-katholischen „Darbringung des unblutigen Opfers" eben die „Predigt von der freien Gnade Gottes in Christo" haben wollte, auf das Evangelium den von der Gemeine gesungenen Glauben, und darauf die Predigt folgen, und in seiner „Deutschen Messe" (1526) war demnach die Ordnung des Gottesdienstes diese: Die Epistel, ein deutsch Lied, das Evangelium, der Glaube, die Predigt. Die spätere Zeit indeß, die es für angemessener hielt, daß der Geistliche, wenn er einmal am Altar stand, nun auch ohne Unterbrechung Alles mit einander vorlas, was er vorzulesen hatte, änderte die Ordnung dahin ab, daß nunmehr Epistel, Evangelium, Predigtlied und Glauben nach einander folgten. So war aber wiederum der Gemeine des Singens zu viel, und man ließ daher zu Gunsten des Predigtliedes „das ermüdende Einerlei des ewig wiederkehrenden Glaubens" weg. Aber man that noch mehr. „Wozu," fragte man, „die Vorlesung des Evangelii am Altar, wenn es auf der Kanzel vor der Predigt doch noch einmal vorgelesen wird? Und wozu die Vorlesung der Epistel, wenn über sie nicht gepredigt wird?" Beides blieb also weg, und der Gottesdienst war somit auf folgende Theile reducirt: Morgenlied, Altargebet, Predigtlied, Evangelium, Predigt, Gebet, Segen und Schlußgesang, — eine Anordnung, die allerdings von dem großartigen symbolisch-liturgischen Drama der christlichen Vorzeit kaum eine leise Spur entdecken ließ, und die Gemeine in Beziehung auf den kirchlichen Gottesdienst ganz der Willkühr des Predigers preisgab. Denn sie mußte hören, was er ihr vorbetete und vorpredigte, und singen, was er haben wollte.

XXV.

Theatralische Feier der christlichen Feste.

Zwar war der altchristliche Gottesdienst mit seinem allumfassenden Inhalt für alle Zeiten des Jahres gleich passend, und es bedurfte kaum einer specielleren Bezugnahme auf die einzelnen Feste. Als jedoch die ursprüngliche Liturgie mehr und mehr verkürzt zu werden anfing, so verstand es sich von selbst, daß man denjenigen Theil derselben, welcher sich speciell auf das zu feiernde Fest bezog, besonders hervorhob. Dies hätte nun, wie wir uns die Sache heutzutage zu denken gewohnt sind, in der Predigt geschehen können. Aber damals waren die geistlichen Redner noch nicht so zahlreich, daß der Bischof für jede Kirche seines Sprengels einen Priester besorgen konnte, der mit einem sittlich unbescholtenen Wandel eine gründliche Kenntniß der lauteren christlichen Lehre, und die Fähigkeit, sie in Vorträgen Anderen mitzutheilen, verband, und je zahlreicher in jenen Zeiten die aus dem Juden- und Heidenthum in die christliche Kirche mit herübergenommenen Irrlehren waren, desto weniger war es dem Bischof zu verdenken, wenn er das Volk in den kleineren Städten und auf dem Lande lieber ohne Predigt, als der Gefahr ausgesetzt wissen wollte, durch Irrlehrer auf Abwege gebracht zu werden.

Zudem würde mit den trefflichsten Predigten bei jenen Barbarenvölkern, welche in den Zeiten der Völkerwanderung Europa überschwemmten, und deren geistige und christlich sittliche Bildung und Erziehung die Kirche von Anfang an als ihre Hauptaufgabe betrachtete, wenig oder gar nichts ausgerichtet worden sein. Gleich Kindern, die das Uebersinnliche erst dann zu fassen fähig werden, wenn es ihnen so viel als möglich in sinnlicher Weise veranschau-

licht wird, mußten auch sie, was sie mit dem Geist fassen sollten, vorher mit den Sinnen wahrnehmen können, und das bloße Vorlesen eines biblischen Abschnitts machte bei weitem nicht den Eindruck auf sie, der mit Gewißheit zu erwarten war, wenn sie die Sache selbst in einer gewissen theatralischen Nachbildung mit eigenen Augen vor sich sahen.

Zugleich mußte, wenn Völker, die an den sinnlichen Cultus des Heidenthums gewöhnt waren, für das Christenthum gewonnen werden sollten, dafür gesorgt werden, daß sie Alles, was sie mit dem Heidenthum aufgegeben hatten, in der christlichen Kirche, nur schöner und besser noch, wieder fanden. Ein genaueres Verständniß der geistigen Vorzüge des Christenthums vor allen Religionen des Heidenthums konnte von ihnen nicht verlangt werden. Es galt also zunächst, sie zu der Ueberzeugung zu bringen, daß die christliche Kirche auch äußerlich betrachtet, ihren Gliedern ungleich Schöneres darbiete, als das Heidenthum, und ihnen vermittelst eines glänzend ausgestatteten Gottesdienstes bemerklich zu machen, wie kostbar und herrlich erst die äußerlich nicht sichtbaren Kleinodien des christlichen Glaubens sein müßten, wenn schon die äußeren Formen so schön und glänzend wären.

Demgemäß war es die erste und angelegentlichste Sorge, daß man das Gotteshaus mit allem Schmuck ausstattete, der irgend würdig befunden wurde, dort seine Stelle zu finden. Denn es war eben das Haus des hocherhabenen Gottes, und dieses glaubte die kindliche Frömmigkeit jener Zeit nicht festlich genug schmücken zu können. Diente doch eine solche prunkreiche Ausstattung zugleich zur Beförderung eines fleißigen Kirchenbesuches. Denn nirgends war es so schön, als eben hier, wo nicht nur der Bettler den Schmutz seiner niederen Hütte vergaß, sondern auch der Fürst überzeugt wurde, daß er in das Heiligthum eines mächtigeren Herrn eingetreten sei, der, wie es nicht anders als billig sei, in seinem Hause mehr Glanz und Prunk vereine, als er selbst daheim in seiner Burg.

Nächstdem war man auf eine, auch äußerlich durch würdevolle Pracht imponirende Anordnung des Gottesdienstes bedacht, und in dieser Beziehung verschmähte man es nicht, selbst von den Ketzern zu lernen. So waren in der Syrischen Kirche von dem Gnostiker Bardesanes und seinem Sohn Harmonius Hymnen gedichtet worden, die zwar jene gnostischen Irrlehren von zwei ewigen, im Kampf begriffenen Urwesen, einem guten und bösen

zum Inhalt hatten, aber durch ihren rhythmischen und melodischen Wohlklang sich sehr zu ihrem Vortheil vor der jüdisch-christlichen Psalmodie auszeichneten, und daher beim Volk großen Beifall fanden. Ephrem Syrus sah dies, und in der richtigen Ueberzeugung, daß die Gemeinen nur dann die liebgewordenen Ketzerhymnen vergessen würden, wenn sie rechtgläubige Gesänge erhielten, die noch schöner wären, als jene, dichtete er selbst eine große Anzahl von Hymnen, die im Orient zum Theil noch jetzt im Gebrauch sind, und dadurch, daß viele derselben als Wechselgesänge fast den Charakter dramatischer Dialoge haben, zur Belebung des gemeinschaftlichen kirchlichen Gottesdienstes wesentlich beitrugen. — Ganz Aehnliches gilt von den Bemühungen des Chrysostomus, den verführerischen Reiz des Gottesdienstes der Arianer für die Glieder der rechtgläubigen Kirche unschädlich zu machen. Allerdings strömte das Volk in Konstantinopel schaarenweise herbei, wenn die Arianer im schweigenden Dunkel der Nacht bei Fackelglanz und unter Anstimmung wohltönender Hymnen und Wechselgesänge ihre feierlichen Processionen hielten, — aber nur so lange, bis Chrysostomus es dahin gebracht hatte, daß die Processionen der rechtgläubigen Kirche an Glanz und Pracht die der Ketzer bei weitem übertrafen.

War man aber schon in Beziehung auf den gewöhnlichen Gottesdienst bemüht, ihn so glänzend als möglich auszustatten, so konnten die Festzeiten mit ihrer gottesdienstlichen Feier in keinem Fall nachstehen. Gerade bei solchen Gelegenheiten galt es ja recht eigentlich, nicht nur durch würdevolle Pracht darzuthun, daß die christliche Kirche auch äußerlich mit dem festlichsten Prunk des Heidenthums keinen Vergleich scheuen dürfe, sondern auch alle Veranschaulichungsmittel, die sich irgend darboten, zu benutzen, um das Volk mit den wichtigsten Thatsachen der heiligen Geschichte bekannter zu machen.

Dasjenige Fest nun, welches von den frühesten Zeiten her als das vornehmste und wichtigste begangen wurde, und an welches eigentlich jeder Sonntag als Denktag der Auferstehung erinnern sollte, war das Osterfest, das Triumph- und Freudenfest des im Christenthum endlich vollständige Befriedigung seiner innersten Sehnsucht findenden Menschengeschlechtes. Denn die Charfreitagsfeier erinnerte immer wieder daran, daß der zur Erlösung der Menschheit herniedergekommene Gottessohn wahrer Mensch geworden war, indem nur ein solcher am Kreuz sterben und nach er-

folgtem wirklichen Tode zu Grabe bestattet werden konnte. Ebenso aber erinnerte die Osterfeier daran, daß der als Mensch gestorbene Erlöser zugleich wahrer Gott sei. Dies bewies seine Auferstehung. Somit feierten die Christen an dem Ostertag, dem Judenthum gegenüber, eigentlich den glorreichen Sieg über die entmuthigende und niederdrückende Vorstellung, daß das Göttliche seiner Natur nach der Sphäre des Irdischen und Sinnlichen durchaus fremd sei, am Charfreitag aber, dem Heidenthum gegenüber, das Andenken an jene große Thatsache, durch welche als heilige Wahrheit bekräftigt worden war, was sich dort die Sehnsucht in dichterischer Weise geträumt hatte. Jener Dionysos, dessen Mythus eigentlich nur als das Phantasiegebilde der nach einer Erlösung ringenden Sehnsucht betrachtet werden kann, — mit Christus, der in Wahrheit der Sohn Gottes und zugleich auch der Sohn einer sterblichen Mutter war, mit ihm, der das bedeutungsvolle Wort gesprochen: „Ich bin der Weinstock und ihr seid die Reben," mit ihm, der die Leiden und den Tod, die bei jenem nur symbolische Bedeutung hatten, in Wahrheit erduldet, war er wirklich geworden, und daran eben erinnerte die Charfreitagsfeier. Sie war düster und ernst; aber gerade damit bildete sie den passendsten Gegensatz zu dem heiteren Heidenthum, während die heitere Osterfeier wiederum den passendsten Gegensatz zu dem ernsten und düsteren Judenthum bildete.

Natürlich mußte ein solches Fest, wie es der Zeit nach das älteste war, so auch alle folgenden Jahrhunderte hindurch als die Centralfeier aller Feste der christlichen Kirche erscheinen, und demgemäß ward es auch schon zu den Zeiten Konstantins d. Gr. mit besonderer Pracht gefeiert. Die Menge der Fackeln und Lampen, mit denen die ganze Stadt Konstantinopel erleuchtet wurde, war nach einer Bemerkung des Eusebius so groß, daß die Nacht heller schien, als der Tag. Und noch jetzt wird, wie in der Römischen, so auch in der Griechischen Kirche gerade die Ostervigilie in der glänzendsten Weise begangen. Um Mitternacht, mit dem Schlag zwölf, bricht die in der Kirche versammelte Gemeine mit der gesammten Geistlichkeit auf, um die feierliche Procession zu halten, während welcher die Wechselchöre im Preis des Auferstandenen wetteifern. Und kommt der feierliche Zug wiederum zurück in die Kirche, so finden sie dieselbe mit blendender Pracht erleuchtet. Die heiligen Thüren thun sich auf, Thymianwolken dampfen auf, und die Kirche hallt wieder von festlichen Siegeshymnen, während wel-

cher sich die Gläubigen mit dem Losungswort des Festes: „Christus ist erstanden“ und seiner Erwiederung „Er ist wahrhaftig auferstanden“ umarmen und küssen.

Einer solchen Feier des Osterfestes aber mußte natürlich auch die Art und Weise entsprechen, wie die vorangehende Passionswoche kirchlich begangen wurde. Um die Osterfreude ganz zu empfinden, mußten die Gläubigen auch die schaurige Leidenswoche mit durchleben, und daher so viel als möglich in den Kreis der evangelischen Geschichte hereingezogen werden. Es mußte ihnen demnach bei der Feier des Palmsonntags Gelegenheit gegeben werden, selbst Theil zu nehmen an dem feierlichen Einzuge Christi in Jerusalem, und daher ward schon frühzeitig für den Palmsonntagsgottesdienst eine Palmenweihe und eine feierliche Procession angeordnet, die in der Griechischen und Römischen Kirche bis auf den heutigen Tag beibehalten ist. Nach der römischen Meßordnung beginnt nämlich der Gottesdienst mit dem Chorgesang:

„Hosanna filio David! Benedictus, qui venit in nomine Domini.
O Rex Israel! Hosanna in excelsis,“

worauf der Priester nach dem Segenswunsch „Dominus vobiscum,“ und dessen Erwiederung „Et cum spiritu tuo“ ein kurzes Gebet recitirt, dem als Epistellection der biblische Abschnitt 2. Mos. 16, 1—7, und als Graduale der Chorgesang Joh. 11, 47—53 oder Matth. 26, 39 ff. folgt, woran sich die Recitation des Palmsonntagsevangelii anschließt. Hierauf findet die Palmenweihe statt. Der Priester besprengt, nach einem vorangegangenen Weihgebet, in welchem der Wunsch ausgesprochen wird, daß die von den Gläubigen empfangenen Zweige ebenso sehr zum Heil und zur Erlangung des wahren inneren Friedens dienen mögen, als einst der von der Taube in die Arche Noä zurückgebrachte Oelzweig ein Friedenszeichen war,*) die auf dem Altar liegenden Zweige, nachdem er sie mit dem Zeichen des Kreuzes bezeichnet und beräuchert hat, mit Weihwasser, worauf sie während des Chorgesanges:

---

*) Das eine von den in der Meßordnung vorgeschriebenen Gebeten lautet nämlich: „Oremus! Deus, qui per olivae ramum pacem terris columbam nuntiare jussisti: praesta, quaesumus, ut hos olivae ceterarumque arborum ramos coelesti bene + dictione sanctifices, ut cuncto populo tuo proficiant ad salutem. Per Christum Dominum nostrum.“

„Pueri Hebraeorum portantes ramos olivarum obviaverunt
Domino clamantes et dicentes: Hosanna in excelsis.“

vertheilt werden. Haben Alle ihre Zweige erhalten, so fordert der Diakon mit den Worten: „Procedamus in pace“ zur Procession auf, was von dem Chor mit dem Responsorium: „In nomine Christi. Amen“ beantwortet wird. Hierauf bricht die Versammlung auf. Voran schreitet der Träger des dampfenden Weihrauchfasses; ihm folgt der Subdiakon mit dem Crucifix, dem zwei Akoluthen mit brennenden Kerzen zur Seite gehen; hinter ihnen die gesammte Geistlichkeit und das Volk, alle mit geweihten Zweigen in der Hand, und unter Chorgesängen, welche den Einzug Christi zum Inhalt haben. Bei der Rückkehr treten zuerst zwei oder vier Sänger in die Kirche ein; die Thür wird zugeschlossen, und drinnen stimmen die Eingetretenen, mit ihrem Gesicht den draußen Stehenden zugekehrt den Hymnus an:

„Gloria, laus et honor tibi sit, rex Christe, redemptor!
Cui puerile decus prompsit Hosanna pium,“

worauf Jene respondirend eben diese Verse singen, und sie in gleicher Weise auch bei den folgenden Versen des Hymnus wiederholen. Die Sänger drinn fahren fort:

Israel es tu rex, Davidis inclyta proles,
Nomine qui in Domini, rex benedicte, venis.
Coetus in excelsis te laudat coelicus omnis,
Et mortalis homo, et cuncta creata simul.
Plebs Hebraea tibi cum palmis obvia venit:
Cum prece, voto, hymnis adsumus ecce tibi.
Hi tibi passuro solvebant munia laudis:
Nos tibi regnanti pangimus ecce melos.
Hi placuere tibi: placeat devotio nostra,
Rex bone, rex clemens, cui bona cuncta placent.“

Hierauf klopft, nachdem die draußen Stehenden das Responsorium

„Gloria, laus et honor tibi sit, rex Christe, redemptor,
Cui puerile decus prompsit Hosanna pium“

zum letzten Mal angestimmt haben, der Subdiakon mit dem Schaft des Crucifixes an die Thüren. Sie öffnen sich, und unter Hosiannagesängen tritt die Procession wieder ein in die Kirche, in welcher die Messe gehalten wird.

Allerdings werden strenge Puritaner von einer solchen Palmsonntagsfeier nichts wissen wollen, sondern sie als theatralisches Gepränge, das in die Kirche Christi nicht passe, entschieden ver-

werfen, und noch mehr werden sie es als eine durchaus unwürdige Spielerei tadeln, daß man ehedem in den Klöstern bei der Palmsonntagsprocession einen mit Blumen und Kränzen geschmückten hölzernen Esel, auf dem eine, Christum darstellende Puppe saß, den sogenannten Palmesel, oder auch wohl einen lebendigen Esel brauchte, den man eine Patene mit der consecrirten Hostie, dem sichtbaren Unterpfand des unsichtbar gegenwärtigen Christus, tragen ließ, und sie werden es den Muhammedanern kaum verdenken, wenn diese, indem sie das Volk vor dem Sacrament niederknieen sahen, spottend bemerkten, daß die Christen einem Esel göttliche Verehrung erwiesen. Gleichwohl werden sie bei allem Eifern für einen rein geistigen Gottesdienst nicht verkennen dürfen, daß dieser eine höhere geistige Bildung voraussetzt, welche in den Zeiten des Mittelalters bei dem Volk nicht vorausgesetzt werden konnte, und daß, wenn sie überhaupt erreicht werden sollte, eben jene „theatralischen Spielereien" das dazu erforderliche Mittel waren.

Was die Maler mit dem Pinsel malten, das mußte die Geistlichkeit gleichsam durch lebende Bilder darzustellen suchen, um der Gemeine den Inhalt der Festevangelien zur klaren Anschauung zu bringen. Daher war es schon frühzeitig Sitte geworden, am Nachmittag des Charfreitags die Grablegung Christi darzustellen, indem man das Crucifix in einer als Felsenhöhle decorirten Seitenkapelle niederlegte, um es in der Ostervigilie zur Veranschaulichung der Auferstehung Christi wieder zu erheben, und bei dem Volk hatte sich der Glauben verbreitet, daß, wer die Erhebung des Crucifixes mit eigenen Augen ansähe, in diesem Jahre nicht sterben würde.*) Da aber bei dieser Gelegenheit ein ungestümes Drängen stattfand, weil Niemand der Letzte sein oder die feierliche Erhebung des Crucifixes versäumen wollte, so mußte von Seiten der Kirche die Verordnung erlassen werden, daß jener Akt der Erhebung ganz in der Stille vor dem Eintritt des Volkes in die Kirche stattfinden solle.

*) Vgl. Synod. Dioeces. Wormat. ad. ann. 1316. Quum a nostris antecessoribus ad nos usque pervenerit, ut in sacra nocte Dominicae Resurrectionis ad sustollendam Crucifixi imaginem de sepulcro, ubi in Parasceve locata fuerat, nimia virorum et mulierum numerositas certatim sese comprimendo, ecclesiam simul cum Canonicis et Vicariis introire nitantur, opinantes erronee: quod si viderent Crucifixi imaginem sustolli, evaderent hoc anno inevitabilem mortis horam. His itaque obviantes statuimus, ut Resurrectionis Mysterium ante ingressum plebis in ecclesiam peragatur.

Dafür jedoch war man bemüht, ihm dasjenige, was in den Evangelien weiterhin berichtet wird, möglichst genau zu veranschaulichen, was in folgender Weise geschah.

In der Grabhöhle selbst sah man den Engel in weißen Kleidern sitzen. Zwei Priester in der Orientalischen Weibertracht nähern sich dem Grabe, und der Engel redet sie an:

Wen suchet ihr im Grabe, ihr Christusverehrer?

Die Frauen. Jesum von Nazareth, den Gekreuzigten, du Himmelsbewohner.

Der Engel. Er ist nicht hier; er ist auferstanden, wie er vorhergesagt. Geht, verkündiget, daß er auferstanden aus dem Grabe.

Die Frauen. Die Juden mögen nun sagen, wie die das Grab bewachenden Soldaten den König verloren haben trotz des davorgelegten Grabsteines, und warum sie den Fels der Gerechtigkeit nicht besser bewacht haben. Sie mögen uns entweder den Leichnam herausgeben oder mit uns den Auferstandenen anbeten, das Hallelujah*) anstimmend.

Hierauf kehren sie von dem Grabe zurück, zu dem Platz, wo die übrigen Geistlichen, als Repräsentanten der Jünger stehen, und berichten ihnen:

„Zu dem Grabe kamen wir trauernd, wir sahen den Engel des Herrn dort sitzen und hörten ihn sagen, daß Jesus auferstanden,"

worauf der Sängerchor das Te Deum laudamus anstimmt.

Ganz ähnlich, nur in Beziehung auf dramatische Anordnung schon mehr ausgebildet, ist ein anderes Osterspiel, das Mone aus einer Handschrift zu Einsiedeln mitgetheilt hat.**) Auch hier ist die Geistlichkeit das darstellende Personal, und der Schauplatz das in der Kirche befindliche heilige Grab. Zu diesem kommen nun zuvörderst die Frauen, von denen die erste ihren Schmerz über den Verlust des Herrn in folgenden Worten ausspricht:

Heu nobis internas mentes
Quanti pulsant gemitus,

*) In den Zeiten der Trauer, namentlich in der Fastenzeit, blieb das „Hallelujah" weg, und in Frankreich ward es daher am letzten Sonntag vor den österlichen Fasten durch eine solenne Todtenmesse förmlich zu Grabe bestattet, worauf in der Ostervigilie der Subdiakon mit den Worten: „Ehrwürdiger Vater, ich verkündige euch eine große Freude, das Hallelujah" dem Bischof die Auferstehung des begrabenen Jubelwortes wieder ankündigte, der es denn auch als charakteristisches Kennzeichen der Osterfeier alsbald dreimal anstimmte.

**) Vgl. Mone Schauspiele des Mittelalters. Aus Handschriften herausgegeben und erklärt. Karlsruhe 1846.

Pro nostro consolatore
Quo privamur miserae,
Quem crudelis Judaeorum
Morti dedit populus.

Zweite Frau. Jam percusso ceu pastore
Oves errant miserae,
Sic magistro decedente
Turbantur discipuli,
Atque nos eo absente
Dolor tenet nimius.

Maria Magd. Sed eamus et ad ejus
Properemus tumulum.
Si dileximus viventem,
Diligamus mortuum.

Alle drei. Quis revolvet nobis lapidem ab ostio monumenti?

Der Engel. Quem vos quaeritis flentes?

Die Frauen. Nos Jesum Christum.

Der Engel. Non est hic vere.

Die Frauen (von dem Grabe zu den Jüngern zurückkehrend) Ad monumentum venimus gementes, angelum Domini sedentem vidimus et dicentem, quia surrexit Jesus.

(zum Apostel Petrus gewendet)

En angeli adspectum vidimus
Et responsum ejus audivimus,
Qui testatur Dominum vivere,
Sic oportet te Symon credere.

Maria Magdal. Quum venissem ungere mortuum,
Monumentum inveni vacuum,
Heu nescio locum discernere,
Ubi possim magistrum quaerere.

Dolor crescit, tremunt praecordia
De magistri pii absentia,
Qui sanavit me plenam vitiis,
Pulsis a me septem daemoniis.

En lapis est vere depositus
Qui fuerat in signum positus,
Munierant locum militibus,
Locus vacat illis absentibus.

Hierauf begiebt sie sich mit den übrigen Frauen nochmals zu dem Grabe, und während sie ängstlich hin und her sucht, singt sie den ersten Theil der Sequenz:

Victimae Paschali laudes immolont Christiani.

Agnus redemit oves: Christus innocens Patri reconciliavit peccatores.
Mors et Vita duello conflixere mirando: Dux vitae mortuus regnat vivus.

Plötzlich erscheint ihr die Person des Herrn mit den Worten:
Mulier, quid ploras, quem quaeris?

Maria: Domine, si tu sustulisti eum, dicito mihi, ubi posuisti eum, quod ego eum tollam. Alleluja. Alleluja.

Der Herr: Maria, Maria, Maria.

Maria (niederfallend vor ihm) Rabbi.

Der Herr (sich ein wenig von ihr abwendend) Noli me tangere, nondum enim ascendi ad patrem meum. Alleluja. Alleluja.

Prima quidem suffragia
Stola tulit carnalia,
Exhibendo communia
Se per naturae munia.

Maria (knieend ihn verehrend) Sancte Deus.

Der Herr. Haec priori dissimilis,
Haec est incorruptibilis,
Quae dum fuit passibilis,
Jam non erit solubilis.

Maria. Sancte Fortis.

Der Herr. Ergo noli me tangere
Nec ultra velis plangere,
Quem mox in puro sidere
Cernes ad Patrem scandere.

Maria. Sancte Immortalis, miserere nobis!

Der Herr. Nunc ignaros hujus rei
Fratres certos reddes mei,
Galilaeam dic ut eant,
Et me viventem videant.

Maria (zum Chor). Surrexit enim, sicut dixit.

Chor: Dic nobis Maria, quid vidisti in via?*)

---

*) In einer anderen Osterfeier erscheint, wahrscheinlich als Einleitung zu der nachfolgenden Darstellung der Festbegebenheit, die Frage: „Dic, Maria, quid vidisti?“ in einem Wechselgesang zwischen Maria und den Engeln am Grabe weiter ausgeführt. Die Engel beginnen:

Dic Maria, quid vidisti,
Contemplando crucem Christi.

Maria. Vidi Jesum spoliari
Et in cruce sublevari
Peccatorum manibus.

Maria. Sepulcrum Christi viventis et gloriam vidi resurgentis. Angelicos testes, sudarium et vestes.

Surrexit Christus, spes mea: praecedet vos in Galilaeam.

Chor. Credendum est.

Scimus Christum surrexisse a mortuis vere:
Tu nobis Victor Rex miserere.

Hierauf kommen noch Petrus und Johannes zu dem Grabe, und da sie den Leichnam nicht finden, wodurch sie von der Auferstehung des Herrn überzeugt werden, stimmen sie den Gesang an: „Ergo ista die exultemus," worauf der Chor mit dem Te Deum die Feier beschließt.

Auf ähnliche Weise wurde in der Vigilie zum Weihnachtsfest die Verkündigung des Engels, die Verehrung der Hirten und die Anbetung der heiligen drei Könige in der Kirche theatralisch dargestellt, und in der berühmten Gesetzsammlung „Las partidas," die der Spanische König Alphons X. (seit 1252) veranstaltete, heißt es, nachdem alle unanständigen Possenspiele, die sich schon damals in die Kirche eingeschlichen hatten, streng verworfen sind, ausdrücklich: „Doch giebt es Vorstellungen, die den Priestern erlaubt sind, z. B. die Geburt unseres Herrn Christi, in welcher gezeigt wird, wie der Engel zu den Hirten kam, und ihnen sagte, daß der Heiland geboren worden, oder die Erscheinung desselben, als die heiligen drei Könige, ihn anzubeten kamen, oder die Auferstehung, worin gezeigt wird, wie er gekreuzigt wurde, und am dritten Tage wieder auferstand. Gegenstände, wie diese, welche den Menschen ermuntern, Gutes zu thun und Andacht im Glauben zu haben, können sie aufführen, zumal die Leute sich dabei erinnern mögen, daß sich das Dargestellte einst wirklich begeben hat. Dabei aber

---

Die Engel. Dic Maria etc.

Maria. Spinis caput coronari,
Vultum sputis maculari
Et plenum livoribus,
Clavos manus perforare,
Hastam latus vulnerare,
Vivi fontis exitum.

Die Engel. Dic Maria etc.

Maria. Quod se Patri commendavit
Et quod caput inclinavit
Et emisit spiritum.

muß es ordentlich und sehr andächtig zugehen, und es dürfen dergleichen Aufführungen nur in großen Städten stattfinden, wo es Erzbischöfe oder Bischöfe giebt, welche das Ganze anzuordnen haben, nicht aber auf Dörfern, und noch weniger, um damit Geld zu verdienen."

Die Engel. Dic Maria, quid fecisti,
Postquam Jesum amisisti?
Maria. Matrem flentem sociavi,
Quam ut domum deportavi,
Post in terram me prostravi
Et utrumque deploravi.
Die Engel. Dic Maria, quid fecisti etc.
Maria. Post unguenta praeparavi,
Et sepulcrum visitavi,
Nec inveni, quem amavi,
Planctus meos duplicavi etc.

XXVI.

Die Mysterien.

Von den kirchlichen Darstellungen der Auferstehung Christi am Osterfest, und seiner Geburt bei der Weihnachtsfeier war in der That nur ein kleiner Schritt zu jenen ausführlicheren geistlichen Spielen, da wir schon vor dem XI. Jahrhundert in Frankreich ebenso wie in Deutschland, England, Italien und Spanien unter dem Namen „Mysterien" als Gegenstand der entschiedensten Vorliebe des Volkes finden. Leboeuf berichtet in seinem Discours sur l'état des sciences sous Charlemagne (S. 57) von zwei Handschriften alter Klosterschauspiele vom Jahr 815, so wie von dramatischen Arbeiten des zu Karls d. Gr. Zeit lebenden Abtes Angilbert in friesischer Sprache. In der Münchener Bibliothek werden zwei, dem IX. und XI. Jahrhundert angehörige Manuscripte aufbewahrt, welche versificirte lateinische Dramen über die Geburt Christi enthalten, wie sie wahrscheinlich während der Christnacht in der Kirche aufgeführt zu werden pflegten. Ein anderes Drama, das Mysterium von den klugen und thörichten Jungfrauen, in einer Handschrift der königlich französischen Bibliothek, gehört jedenfalls noch dem X. Jahrhundert, und ein altfranzösisches Mysterium resurrectionis, von dem ausdrücklich gemeldet wird, daß es von Geistlichen aufgeführt worden sei, spätestens der letzten Hälfte des XI. Jahrhunderts an. Von England berichtet Matthäus Paris in seinem Werk Vitae Abbatum, daß (um 1119) Geoffrey aus der Normandie, Schullehrer in Dunstaple, von seinen Schülern ein Mirakelspiel aus dem Leben der heil. Katharina habe aufführen lassen, und daß dies keine neue Erfindung, sondern dem Herkommen der Magister und Schulen gemäß gewesen sei.

Der Zweck solcher Spiele, die lange Zeit hindurch in den Kirchen selbst, und späterhin erst, als sie immer umfangreicher wurden, ein immer grösseres Personal und eine besonders dazu eingerichtete Schaubühne bedarften, auf den Kirchhöfen, Marktplätzen oder sonst an einem geeigneten Ort aufgeführt wurden, namentlich am Osterfest oder in der Charwoche, war unstreitig neben der Erbauung auch die Belehrung des Volkes. Von den lateinischen Hymnen und dem ganzen Meßtext der Kirche verstand es wenig oder gar nichts. Predigten in der Landessprache konnten diesem Uebelstand nun wohl einigermaßen abhelfen, aber für Zuhörer, die an geistige Thätigkeit nicht sonderlich gewöhnt, sich meist in der Sphäre sinnlicher Anschauungen bewegten, war es gewiß zweckdienlicher, wenn ihnen das, was der Prediger mit allen seinen Vorträgen nicht faßlich genug hätte machen können, in einer dramatischen Handlung vergegenwärtigt wurde, bei welcher sie nicht nur, wie im kirchlichen Gottesdienst, sehen, sondern, indem sich bei diesen Spielen neben dem lateinischen Kirchentext auch die Landessprache geltend machte, zugleich verstehen konnten, was das Dargestellte eigentlich zu bedeuten habe. So erscheint schon in dem oben genannten Mysterium von den klugen und thörichten Jungfrauen, während die darin vorkommenden lateinischen Kirchenlieder noch ganz dem Cultus angehören, der Dialog in provençalischer Sprache, und Aehnliches mag auch bei einem, denselben Gegenstand behandelnden Spiel in Deutschland der Fall gewesen sein, von welchem der Canonicus Joh. Rothe von Eisenach in seiner Thüringischen Chronik folgendes erzählt: „Der Markgraf Friedrich von Meißen hatte seine Kriege zu einem guten Ende gebracht, und es war in dem Jahr 1322 deshalb bei allen Unterthanen große Freude. Also machten die von Eisenach nach Ostern, als sich der Prediger Ablaß anhub, ein schönes Spiel von den zehn Jungfrauen, deren fünf weise und fünf thöricht waren, nach dem Evangelium, das Christus gepredigt hat. Und da war der Landgraf Friedrich gegenwärtig, und sah und hörte, daß die fünf thörichten Jungfrauen aus dem ewigen Leben gestoßen wurden, und daß Maria und alle Heiligen für sie baten, und daß es nicht half, daß Gott sein Urtheil wandte. Da fiel er in große Zweifel und ward mit großem Zorn bewegt und sprach: Was ist denn der Christen Glaube? Will sich Gott nicht erbarmen über uns, der Bitten Mariä und aller Heiligen? Und ging zu Wartburg und war zornig wohl fünf Tage, und die Gelehrten konnten ihn kaum be-

schwichtigen, daß er das Evangelium verstünd, und danach, so schlug ihn der Schlag von dem langen Zorn, daß er drei Jahre lang zu Bette lag. Da starb er, als er 55 Jahr alt war." Allerdings könnte man, da in einer Erfurter Chronik*) berichtet wird, daß dieses Spiel von Klerikern mit ihren Schülern aufgeführt worden sei, hier ein lateinisches Stück vermuthen. Nicht mit Unrecht bemerkt aber der Rath Freiesleben in seiner Nachlese zu Gottscheds „nöthigem Vorrath" rc. dagegen: „Wie hätte ein lateinisch aufgeführtes Stück dem Volk, das nichts davon verstand, zur Unterhaltung dienen können, und wie hätte der Markgraf, der schwerlich so viel Latein verstand, von dem Stück so tief erschüttert werden können?" Freilich kann, wer hier durchaus ein lateinisches Stück haben will, dagegen wiederum sagen: Dem Volk gewährte schon der Anblick der theatralischen Handlung Unterhaltung genug, und der Markgraf kann füglich so viel Latein verstanden haben, um das, was ihm etwa noch dunkel blieb, aus dem Zusammenhang zu errathen. — Indeß kommt nicht viel darauf an, ob das Stück lateinisch oder deutsch war. Haben wir doch außer ihm eine Menge anderer Passions- und Osterspiele, deutsch, niederländisch, französisch, englisch, italienisch, spanisch, — kurz in den Landessprachen aller Völker, bei denen sich überhaupt Spuren von Mysterien finden: Und gerade dadurch, daß das Volk hier seine Muttersprache vernahm, während die Kirche nur lateinisch zu ihm redete, wurden jene geistlichen Schauspiele ein bisher kaum genug gewürdigtes Bildungsmittel, ohne welches der Zustand einer geistigen Reife, wie sie zum Gelingen des Reformationswerkes erforderlich war, gewiß erst weit später eingetreten wäre. Vom Schulunterricht ließ sich damals nicht viel erwarten. Nur die zum geistlichen Stand Bestimmten fanden, wenn sie Anlagen hatten und in einer von den besseren Klosterschulen tüchtigen und eifrigen Lehrern anvertraut waren, bei diesen die zu ihrer geistigen Ausbildung nöthige Anleitung. Alle anderen und namentlich die Kinder aus der niederen Volksklasse wuchsen ohne alle Schulbildung auf. Ebenso wenig konnte selbst der fleißigste Kirchenbesuch den Herangewachsenen

*) Chron. Sampetrin. Erfurtense (im 3. Band der Menken'schen Sammlung p. 326) Anno Domini 1322 feria II. post Misericord. Domini, dum in eadem die Dominica dedicatio fuisset, Praedicatorum ludus est factus apud Isenach in horto ferarum a Clericis et Scholaribus de decem Virginibus, cui ludo Marchio tum intererat.

zu ihrer Belehrung über den Inhalt der Bibel und den christlichen Glauben viel helfen. Sie sahen wohl, was in der Messe geschah; aber die Worte, die sie dabei vernahmen, blieben ihnen unverständliche Zauberformeln, und wenn auch in der Kirche noch so viele Bilder aufgehängt waren, um Diejenigen, welche nicht selbst lesen konnten, auf solche Weise mit dem Inhalt der heiligen Schrift bekannt zu machen, — wer erklärte ihnen dieselben, zumal wenn der Ortspfarrer, wie die vielen, nur aus irrthümlicher Deutung der Bilder entstandenen Legendenwunder sattsam beweisen, sie selbst nicht richtig verstand?

Ganz anders war es, wenn diese Bilder gleichsam lebendig werdend sich selbst erklärten, und die Personen der heiligen Geschichte aus den Evangelienbüchern heraus in das wirkliche Leben eintraten und zu dem Volk redeten, wie sie einst zu ihren Zeitgenossen geredet hatten. Dann gestaltete sich unwillkührlich für die Zuschauer der Schauplatz der dramatischen Handlung zum Schauplatz der wirklichen Begebenheiten um. Man ward zurückgezaubert in jenes ferne Zeitalter der evangelischen Geschichte, in das heilige Land und in den Kreis der Jünger Christi. Mit eigenen Augen konnte man sie, die längst von der Erde Geschiedenen, wiederum sehen, und während sie bisher nur durch ihre Schriften zu den Gelehrten geredet hatten, jetzt konnte man sie selbst reden hören, redeten sie doch nunmehr in der Muttersprache des staunenden und lauschenden Volkes, klar und verständlich, wie sie es einst im Apostolischen Zeitalter vor ihren damaligen Zuhörern gethan hatten. Und wie tief der Eindruck war, den eine solche lebendig frische Darstellung der evangelischen Geschichte auf die Gemüther der Zuschauer machen mußte, beweist unter andern das Beispiel des oben erwähnten Markgrafen Friedrich. Denn oft genug mochte er die Parabel von den zehn Jungfrauen gehört haben; aber nie war ihm ihr Inhalt so klar geworden, als bis er jenes geistliche Schauspiel sah, das ihn so tief ergriff.

Ueber den dramatischen Charakter der Mysterien ist in der letzten Hälfte des vorigen und den ersten Decennien unseres Jahrhunderts das Urtheil ein ziemlich ungünstiges gewesen, und wenn man, wie es z. B. Gottsched that, das sogenannte klassische Drama der Franzosen als Maßstab nahm, so konnte es auch nicht füglich anders ausfallen. Und doch bedürfen die Verfasser jener Spiele keineswegs der gutmüthigen Entschuldigung, daß man in damaliger Zeit eben nichts Besseres habe verlangen können. Denn

ihre Leistungen zeugen unverkennbar für ein dramatisches Geschick, das oft Bewunderung verdient. Nur muß man es nicht nach den Kunstregeln messen, die Aristoteles von dem Griechischen Drama abstrahirt hatte. Der Stoff war hier kein Mythus, der sich nach dem Bedürfniß des Dichters so oder so modificiren ließ, sondern, sofern der Gegenstand aus der biblischen Geschichte entnommen war, der unabänderlich feststehende Bibeltext, durch den nicht nur die Handlung, sondern auch das Personal und die Reden, die sich so nahe als möglich an die Evangelienberichte anschließen mußten, genau bestimmt waren. Die Hauptaufgabe des Dichters konnte demnach nur die sein, die einzelnen Erzählungen der Evangelisten in einen organischen Zusammenhang zu bringen und dadurch ein folgerechtes Fortschreiten der Handlung zu bewirken. Daß man dies aber sehr wohl verstand, möge ein dem Anfang des XIV. Jahrhunderts, vielleicht auch einer noch früheren Zeit angehörendes Osterspiel beweisen, das von Mone aus einer St. Gallener Handschrift mitgetheilt worden ist.

Der Gegenstand desselben ist das Leben Jesu von seinem ersten Auftreten und seiner Taufe an bis zu seiner Auferstehung, und von den neun Handlungen, aus denen das Ganze besteht, behandelt die erste die Vorbereitung Christi zum Lehramt in folgender Ordnung:

I.	Auftritt.	Hochzeit zu Kana.
II.	"	Johannes der Täufer.
III.	"	Taufe Christi.
IV.	"	Versuchung Christi.
V.	"	Maria Magdalena.
VI.	"	Berufung des Petrus und Andreas.
VII.	"	Maria Magdalena und Martha.

Schon hierin ist die kunstreiche Anordnung nicht zu verkennen. In Folge seiner Lehre war Christus von dem hohen Rath in Jerusalem zum Tode verurtheilt worden. Daher mußte, um sein Leiden und seinen Kreuzestod zu motiviren, die Darstellung des Lehramtes vorangehen, die sehr sinnig mit der Hochzeit zu Kana begann, nicht bloß, weil Jesus, nach dem Evangelium Johannis, bei dieser Gegenheit das erste Wunder that, durch das er seine göttliche Hoheit und Würde offenbarte, sondern weil die rechtmäßige Ehe, welche hier durch die Gegenwart des Erlösers aufs neue sanctionirt wurde, einen treffenden Gegensatz zu der bald nachher auftretenden Maria Magdalena bildete, welche mit ihrer sündigen Weltlust ein Bild der ganzen gefallenen Menschheit war, zu deren Erlösung der Heiland eben erschienen war.

Das Spiel selbst eröffnet ein Chor von Sängern, die als Engel kostümirt sind, mit einem lateinischen Kirchenhymnus. Darauf tritt als Prologus der Kirchenvater Augustinus auf, der die Zuschauer in folgender Weise anredet:

„Höre heilge Christenheit,
Dir wird noch heute vorgeleit,
Wie aller der Werlte Schöppere
Mit Zeichen offenbere
Darzu mit heilger Lehre
Und auch mit großer sehre,
Gewandelt hat auf Erdrich
Und ward gemartert durch Dich.
Das merke wohl mit Sinnen.
Die Rede soll beginnen,
Wie er aus Wasser machte Wein.
So soll die ander Rede sein,
Wie er von Sancte Johanne,
Dem viel heiligen Manne
Getaufet ward in dem Jordane.
Das sollent ihr alle wohl verstane.

Hierauf stimmen die Engel abermals einen Gesang an, worauf der Bräutigam zu Jesu und Maria herantritt und sie mit folgenden Worten zur Hochzeit ladet:

Ich bitte Dich Maria und Dein Kind,
Daß ihr zu meiner Brautleute sint,
So bin ich immer mehr gemeit,
Wird mir diese Bitte nit verseit.

Inzwischen scheint das Hochzeitsmahl angerichtet worden zu sein. Jesus und Maria nehmen bei den übrigen Gästen Platz, und Maria spricht während des Mahles zu Jesu:

Nu rath mein viel lieber Sun,
Wie dieser Bräutigam solle thun,
Der uns zu ihm geladen hat,
Wann sin Herze in Klage staht,
Daß er gebresten Wines hat,
Nu gib ihme Deinen Rath.

Jesus antwortet ihr darauf, indem er zuerst die Worte des kirchlichen Evangelientextes recitirt: „Quid mihi et tibi est, Mulier? nondum venit hora mea,“ worauf er die lateinischen Worte übersetzend fortfährt:

Reines Weib und Mutter mein,
Was rühret mich der Breste sein?

Wann mein Zeit inkommet nit noch.
Füllet die Krüge mit Wasser doch
Und heißet zuerste schenken an
Ueber Tische den hohesten Mann.

Einer der Diener: Jesus, viel lieber Meister mein,
Das Du gebotest, das soll sein.

Die Diener füllen die dastehenden sechs Wasserkrüge; sie schöpfen daraus, bringen den Becher dem Speisemeister, der den Trank kostet und darauf zum Bräutigam spricht:

Alles dies Land hat ein' Sitten,
Den hast du hie vermieden.
Man gibt zuerst den besten Wein,
So die Leute dann trunken sein,
So ist in zu dem Tranke gach.
Nu setzest Du den bessern nach.

Hiermit ist der erste Auftritt zu Ende, und es beginnt der zweite, den Johannes der Täufer mit folgender Rede eröffnet:

Ich bin Johannes genannt,
Und thue aller Welt bekannt,
Daß Gottes Reich uns nahet.
Das rath ich, daß ihr nun gahet
Und bessert euer Leben,
Wollet ihr zu Gotte streben.
Ihr sollet euch taufen lassen,
So bereitet ihr die Straßen,
Daß zu euch der heilige Christ
Will selber gehn in kurzer Frist.

Abermals stimmen die Engel einen Gesang an, während dessen die Juden auftreten und zu Johannes sprechen:

Viel guter Mann, wir bitten Dich,
Daß Du uns sagest wahrlich,
Ob Du seist Elias?
Lieber Freund, nu sag uns das.

Johannes. Mit Wahrheit ich euch sage das,
Ich bin nicht Elias.

Die Juden. So sag uns aber in dieser Frist,
Ob du seist der wahre Christ?

Johannes. Ipse est, qui post me venturus est, qui ante me factus est: cujus ego non sum dignus, ut solvam ejus corrigiam calceamenti.

Ihr fraget, ob ich sei der Christ,
So spreche ich, daß die Wahrheit ist,
Daß ich wohl gerne wollte,

Daß ich nach werden sollte,
Inknuppen ihm die Riemlein,
Die um seine Schuhe sein.
Deß bin ich unwürdig gar,
Wann er weset offenbar,
So nehme ich abe sehre,
Deß habe er immer Ehre.

Die Juden. Quis es, ut responsum demus his, qui miserunt nos? quid dicis de te ipso?
So Du nit Elias bist,
Noch der wahre Heiland Christ,
So sag uns, wie Du seist genannt,
Daß wir es vorbaß thun bekannt
Denen, die uns zu Dir hant gesandt.

Johannes. Ego vox clamantis in deserto.
Ich bin eine Stimme, die da rufet
Und in der Wüste geht,
Ihr sollt bereiten Gottes Wege.
Wer nu meines Raths will pflegen,
Der soll die Tauf empfahen,
Will er zu Gotte nahen.

Die Juden. Seit wir zu Gottes Riche,
Nahen sicherliche
Mit der Taufe, so kehre her,
Und tauf uns alle zu dieser Ger.

Johannes (ihnen die Hand auflegend).
Ich taufe euch alle gemeine,
In des Namen eine,
Der schier nach mir kommen soll.
Der saget euch die Wahrheit wohl.

Hierauf erscheint Christus, bei dessen Anblick Johannes singt:
Ecce Agnus Dei, ecce! qui tollit peccatum mundi,
worauf er fortfährt:
Sehent ihn mit Augen an,
Von dem ich vor gesprochen han.
Er ist das Gotteslamm fürwahr,
Das der Werlet Sünden zwar
Und allen unsern Schaden
Hat gar auf sich geladen.

Christus. Baptiza me Johannes.
Eile und taufe mich zu Hand.

Johannes (sich weigernd)
Herr, das sollst Du mir erlan,
Die Tauf ich gerne von Dir han.

Christus. Sine modo sic esse.
Laß die Rede sein, Johann,
Und taufe mich, viel heilger Mann,
So wird alle Gerechtigkeit
Erfüllet, das sei Dir gesait.
Johannes (ihm die Hand auflegend)
Mit welchen Worten es geschieht,
So taufe ich Dich in Plith,
Wann Du es nit willst indern,
So thu ich es doch viel ungern.

Hierauf wird eine Taube herabgelassen auf das Haupt Jesu, und von einer den Zuschauern unsichtbaren Person läßt sich dreimal der Gesang der Worte vernehmen:

Hic est filius meus dilectus,

worauf zwei Engel singen: Baptizat minister regem, und der eine sodann fortfährt:

Hier taufet einen Herrn sein Knecht,
Das ist der Demüthigkeit recht.
Der heilige Geist ihn lehret,
Sein Vater ihn auch ehret.
Der ruft mit lautem Schalle,
Daß er ihm wohl gefalle.

Den vierten Auftritt eröffnet der zweite Engel mit den Worten:

Wollet ihr nu mit Zuchten gedagen,
So will man euch nu sagen,
Wie des Teufels Schalkheit
Jesum in der Wüstenheit
Versuchte in dreierhande Weis',
Deß wollt er haben guten Preis.

Hierauf singen die Engel den Evangelientext (Matth. 4, 1 ff).

Ductus est Jesus in desertum a Spiritu, ut tentaretur a diabolo. Et cum jejunasset quadraginta diebus et quadraginta noctibus, postea esuriit. Et accedens tentator dixit ei —

Der Teufel (der inzwischen hervorgetreten ist)
Si Filius Dei es, dic, ut lapides isti panes fiant.
Bist Du Gottes Sohn alleine,
So sprich, daß diese Steine
Zu dieser Stunde werden Brot
So endest Du des Hungers Noth.

Jesus. Non in solo pane vivit homo, sed in omni verbo, quod procedit de ore Dei.

Die heilige Schrift uns das vorgich,

Daß an Brot alleine nicht
Liege des Menschen Leben,
Das ihm von Gott ist gegeben:
Sein Heil daß an deme stat,
Das von Gottes Munde gat.

Der Teufel (Jesum zu der Zinne des Tempels führend)
Bist Du der wahre Gottes Sohn,
Sieh, so sollst Du also thun,
Und sollst Dich da hin niederlan:
Wann wir von Dir gelesen han,
Daß Dich zu Hand der Engel breit,
Darum geschieht Dir nimmer Leid.

Jesus. Vade Satanas, non tentabis Dominum Deum tuum!
Verfluchter armer Satan,
Von diesen Reden sollst Du lan.
Die heilige Schrift die saget wohl,
Daß Niemand Gott versuchen soll.

Der Teufel (Jesum bei der Hand fassend und ihn auf einen Berg führend)
Ich führe Dich auf diesen hohen Berg
Und zeigen Dir aller der Werlet Werk,
Habe mich vor Gott und bete mich an,
So sollst Du es alles han.

Jesus. Dominum Deum tuum adorabis et illi soli servies.
Das ist der heiligen Schrift Gebot:
Gläube alleine an Einen Gott
Und biet ihm Dienst alleine,
So wird Dein Lohn nit kleine.

Der Teufel (zurückweichend)
Weh mir, daß ich je ward,
Ich han gefahren eine üble Fahrt,
Seit ich überwunden bin.
Ich hatte es allein meinen Sinn
Mit Fleiße darauf gesetzet
Wie ich hätte geletzet,
Mit Hoffahrt und mit Frazheit,
Daß ich hätte darzu bereit,
Daß Du mich betest an vor einen Gott,
Deß han ich aller Teufel Spott.

Die Engel (zu Jesu herankommend)
Sanctus, sanctus, sanctus, Dominus Deus Sabaoth. Pleni sunt coeli et terra gloria tua, osanna in excelsis: Benedictus, qui venit in nomine Domini: osanna in excelsis.

womit dieser Auftritt schließt. Einen vom Dichter sehr wohl be-

rechneten Kontrast bildend tritt nunmehr Maria Magdalena ganz im Charakter der sündhaften Weltlust auf, begleitet von einer Dienerin und zwei jungen Leuten, mit denen sie tanzt, und worauf sie folgendes spricht:

Ich bin ein ledig junges Weib
Und trage einen stolzen Leib,
Ich will mit Freuden fröhlich sein,
Zu tanzen steht das Gemüthe mein.
Weme Freude ist schwere,
Das ist mir gar unmere.

Martha (züchtig gekleidet, zu ihr herantretend)
Maria, liebe Schwester mein,
Bezähme den wilden Muth dein,
Gedenke, daß uns Gott hat gegeben
In diesen Werlet ein krankes Leben,
In dem wir gedienen sollen
Gottes Reich, ob wir es wollen;
Darume wende Deinen Muth,
Das ist Dir an der Seelen gut.

Maria. Schwester schweig, laß mich gehoren,
Du magst wohl sein ein alte Thoren,
Du thätest es auch, wärest Du als ich,
Nu bist Du gar unminniglich,
Deß mußt Du es ungern lan,
Wann Niemand will mit Dir degel han.

Maria entfernt sich schweigend. Bald darauf erscheint Jesus, der den Petrus und Andreas mit dem Waschen der Netze beschäftigt sieht, und sie mit den Worten anredet:

Venite post me: et faciam vos fieri piscatores hominum.

Peter und Andreas kommet
Und folget mir, ihr sollet
Stellen nach Leuten euer Garn,
Und lassent das Fischen fahren,
Ihr sollet der Leute Fischer wesen,
Wie sie zu der Seelen genesen.

Andreas (zu Petrus)
Peter, wir han bei Wahrheit wohl vernommen,
Daß Messias nu ist kommen,
Christus, von dem die Schrift uns saget,
Ein selig Tag hat uns betaget.

Hiermit verlassen beide, indem sie Jesu folgen, den Schauplatz, und es tritt abermals Maria Magdalena auf, hoffährtig und übermüthig, indem sie spricht:

Wie stolz ist nu mein Muth,
Mich dünket der Werlet Freude gut,
Wir sollen springen und tanzen
Und auch mit den Knappen ranzen.
Der uns nit gern sähe froh,
Der müsse verbrennen als ein Stroh.

Martha (zu ihr herantretend).
O weh Maria, wie ist mir so leid,
Daß Dich Dein Thorheit so verleit.
Der Teufel gibt solichen Rath,
Der Deiner Seele übel stat.

Maria. Martha, liebe Schwester,
Das thätest Du mir auch gestern,
Ich weiß wohl, das ist Dein größtes Leid,
Daß Du nit sollt wesen gemeit,
Als ich; nu bist Du greis und alt,
Die Lipp' ist Dir vor Alter kalt.
Nu gang, spinn Deinen Rocken,
Daß Dich der Teufel zocke.

Die 2. Handlung, deren Gegenstand die Bekehrung der Maria Magdalena ist, enthält folgende Auftritte:

I. Die Ehebrecherin im Tempel.
II. Maria Magdalena.
III. Simons Gastmahl,

und wiederum ist es der Kirchenvater Augustinus, der als Prologus auftritt und den Inhalt der Handlung in folgender Weise ankündigt:

Höret mit Zuchten vorbaß,
Man will euch vorzeigen das,
Wie die Juden sprachen,
Und eine Frau vor unsern Herrn brachten,
Die war deß angesprochen,
Sie hätte ihre Ehe gebrochen.
Sie thatens nit wenig um das,
Daß sie gegen Jesum trugen Haß.
Da thät er ihr sein' Hülf bekannt.
Deß wurden die Juden wohl geschandt.

Hierauf erscheinen die Juden mit einer Frau vor Jesu, und der eine von ihnen, Namens Rufus (der Rothhaarige, wie es scheint, mit Beziehung auf Judas den Verräther, der von den Malern mit rothem Haar dargestellt zu werden pflegte), als Re-

ihre Leistungen zeugen unverkennbar für ein dramatisches Geschick, das oft Bewunderung verdient. Nur muß man es nicht nach den Kunstregeln messen, die Aristoteles von dem Griechischen Drama abstrahirt hatte. Der Stoff war hier kein Mythus, der sich nach dem Bedürfniß des Dichters so oder so modificiren ließ, sondern, sofern der Gegenstand aus der biblischen Geschichte entnommen war, der unabänderlich feststehende Bibeltext, durch den nicht nur die Handlung, sondern auch das Personal und die Reden, die sich so nahe als möglich an die Evangelienberichte anschließen mußten, genau bestimmt waren. Die Hauptaufgabe des Dichters konnte demnach nur die sein, die einzelnen Erzählungen der Evangelisten in einen organischen Zusammenhang zu bringen und dadurch ein folgerechtes Fortschreiten der Handlung zu bewirken. Daß man dies aber sehr wohl verstand, möge ein dem Anfang des XIV. Jahrhunderts, vielleicht auch einer noch früheren Zeit angehörendes Osterspiel beweisen, das von Mone aus einer St. Gallener Handschrift mitgetheilt worden ist.

Der Gegenstand desselben ist das Leben Jesu von seinem ersten Auftreten und seiner Taufe an bis zu seiner Auferstehung, und von den neun Handlungen, aus denen das Ganze besteht, behandelt die erste die Vorbereitung Christi zum Lehramt in folgender Ordnung:

I. Auftritt. Hochzeit zu Kana.
II. „ Johannes der Täufer.
III. „ Taufe Christi.
IV. „ Versuchung Christi.
V. „ Maria Magdalena.
VI. „ Berufung des Petrus und Andreas.
VII. „ Maria Magdalena und Martha.

Schon hierin ist die kunstreiche Anordnung nicht zu verkennen. In Folge seiner Lehre war Christus von dem hohen Rath in Jerusalem zum Tode verurtheilt worden. Daher mußte, um sein Leiden und seinen Kreuzestod zu motiviren, die Darstellung des Lehramtes vorangehen, die sehr sinnig mit der Hochzeit zu Kana begann, nicht bloß, weil Jesus, nach dem Evangelium Johannis, bei dieser Gegenheit das erste Wunder that, durch das er seine göttliche Hoheit und Würde offenbarte, sondern weil die rechtmäßige Ehe, welche hier durch die Gegenwart des Erlösers aufs neue sanctionirt wurde, einen treffenden Gegensatz zu der bald nachher auftretenden Maria Magdalena bildete, welche mit ihrer sündigen Weltlust ein Bild der ganzen gefallenen Menschheit war, zu deren Erlösung der Heiland eben erschienen war.

Das Spiel selbst eröffnet ein Chor von Sängern, die als Engel kostümirt sind, mit einem lateinischen Kirchenhymnus. Darauf tritt als Prologus der Kirchenvater Augustinus auf, der die Zuschauer in folgender Weise anredet:

„Höre heilge Christenheit,
Dir wird noch heute vorgeleit,
Wie aller der Werlte Schöppere
Mit Zeichen offenbere,
Darzu mit heilger Lehre
Und auch mit großer sehre,
Gewandelt hat auf Erdrich
Und ward gemartert durch Dich.
Das merke wohl mit Sinnen.
Die Rede soll beginnen,
Wie er aus Wasser machte Wein.
So soll die ander Rede sein,
Wie er von Sancte Johanne,
Dem viel heiligen Manne
Getaufet ward in dem Jordane.
Das sollent ihr alle wohl verstane.

Hierauf stimmen die Engel abermals einen Gesang an, worauf der Bräutigam zu Jesu und Maria herantritt und sie mit folgenden Worten zur Hochzeit ladet:

Ich bitte Dich Maria und Dein Kind,
Daß ihr zu meiner Brautleute sint,
So bin ich ummer mehr gemeit,
Wird mir diese Bitte nit verseit.

Inzwischen scheint das Hochzeitsmahl angerichtet worden zu sein. Jesus und Maria nehmen bei den übrigen Gästen Platz, und Maria spricht während des Mahles zu Jesu:

Nu rath mein viel lieber Sun,
Wie dieser Bräutigam solle thun,
Der uns zu ihm geladen hat,
Wann sin Herze in Klage staht,
Daß er gebresten Wines hat,
Nu gib ihme Deinen Rath.

Jesus antwortet ihr darauf, indem er zuerst die Worte des kirchlichen Evangelientextes recitirt: „Quid mihi et tibi est, Mulier? nondum venit hora mea," worauf er die lateinischen Worte übersetzend fortfährt:

Reines Weib und Mutter mein,
Was rühret mich der Breste sein?

Wann mein Zeit inkommet nit noch.
Füllet die Krüge mit Wasser doch
Und heißet zuerste schenken an
Ueber Tische den hohesten Mann.

Einer der Diener: Jesus, viel lieber Meister mein,
Das Du gebotest, das soll sein.

Die Diener füllen die dastehenden sechs Wasserkrüge; sie schöpfen daraus, bringen den Becher dem Speisemeister, der den Trank kostet und darauf zum Bräutigam spricht:

Alles dies Land hat ein' Sitten,
Den hast du hie vermieden.
Man gibt zuerst den besten Wein,
So die Leute dann trunken sein,
So ist in zu dem Tranke gach.
Nu setzest Du den bessern nach.

Hiermit ist der erste Auftritt zu Ende, und es beginnt der zweite, den Johannes der Täufer mit folgender Rede eröffnet:

Ich bin Johannes genannt,
Und thue aller Welt bekannt,
Daß Gottes Reich uns nahet.
Das rath ich, daß ihr nun gahet
Und bessert euer Leben,
Wollet ihr zu Gotte streben.
Ihr sollet euch taufen lassen,
So bereitet ihr die Straßen,
Daß zu euch der heilige Christ
Will selber gehn in kurzer Frist.

Abermals stimmen die Engel einen Gesang an, während dessen die Juden auftreten und zu Johannes sprechen:

Viel guter Mann, wir bitten Dich,
Daß Du uns sagest wahrlich,
Ob Du seist Elias?
Lieber Freund, nu sag uns das.

Johannes. Mit Wahrheit ich euch sage das,
Ich bin nicht Elias.

Die Juden. So sag uns aber in dieser Frist,
Ob du seist der wahre Christ?

Johannes. Ipse est, qui post me venturus est, qui ante me factus est: cujus ego non sum dignus, ut solvam ejus corrigiam calceamenti.

Ihr fraget, ob ich sei der Christ,
So spreche ich, daß die Wahrheit ist,
Daß ich wohl gerne wollte,

Daß ich nach werden sollte,
Inknuppen ihm die Riemelein,
Die an seine Schuhe sein.
Deß bin ich unwürdig gar,
Wann er weset offenbar,
So nehme ich abe sehre,
Deß habe er immer Ehre.

Die Juden. Quis es, ut responsum demus his, qui miserunt nos? quid dicis de te ipso?

So Du nit Elias bist,
Noch der wahre Heiland Christ,
So sag uns, wie Du seist genannt,
Daß wir es vorbaß thun bekannt
Denen, die uns zu Dir hant gesandt.

Johannes. Ego vox clamantis in deserto.

Ich bin eine Stimme, die da rufet
Und in der Wüste geht,
Ihr sollt bereiten Gottes Wege.
Wer an meines Raths will pflegen,
Der soll die Tauf empfahen,
Will er zu Gotte nahen.

Die Juden. Seit wir zu Gottes Riche,
Nahen sicherliche
Mit der Taufe, so lehre her,
Und tauf uns alle zu dieser Ger.

Johannes (ihnen die Hand auflegend).

Ich taufe euch alle gemeine,
In des Namen eine,
Der schier nach mir kommen soll.
Der saget euch die Wahrheit wohl.

Hierauf erscheint Christus, bei dessen Anblick Johannes singt:

Ecce Agnus Dei, ecce! qui tollit peccatum mundi,

worauf er fortfährt:

Sehent ihn mit Augen an,
Von dem ich vor gesprochen han.
Er ist das Gotteslamm fürwahr,
Das der Werlet Sünden zwar
Und allen unsern Schaden
Hat gar auf sich geladen.

Christus. Baptiza me Johannes.

Eile und taufe mich zu Hand.

Johannes (sich weigernd)

Herr, das sollst Du mir erlan,
Die Tauf ich gerne von Dir han.

Christus. Sine modo sic esse.
Laß die Rede sein, Johann,
Und taufe mich, viel heilger Mann,
So wird alle Gerechtigkeit
Erfüllet, das sei Dir geseit.

Johannes (ihm die Hand auflegend)
Mit welchen Worten es geschieht,
So taufe ich Dich in Plith,
Wann Du es nit willst indern,
So thu ich es doch viel ungern.

Hierauf wird eine Taube herabgelassen auf das Haupt Jesu, und von einer den Zuschauern unsichtbaren Person läßt sich dreimal der Gesang der Worte vernehmen:

Hic est filius meus dilectus,

worauf zwei Engel singen: Baptizat minister regem, und der eine sodann fortfährt:

Hier taufet einen Herrn sein Knecht,
Das ist der Demüthigkeit recht,
Der heilige Geist ihn lehret,
Sein Vater ihn auch ehret,
Der ruft mit lautem Schalle,
Daß er ihm wohl gefalle.

Den vierten Auftritt eröffnet der zweite Engel mit den Worten:

Wollet ihr nu mit Zuchten gedagen,
So will man euch nu sagen,
Wie des Teufels Schalkheit
Jesum in der Wüstenheit
Versuchte in dreierhande Weis',
Deß wollt er haben guten Preis.

Hierauf singen die Engel den Evangelientext (Matth. 4, 1 ff).

Ductus est Jesus in desertum a Spiritu, ut tentaretur a diabolo. Et cum jejunasset quadraginta diebus et quadraginta noctibus, postea esuriit. Et accedens tentator dixit ei —

Der Teufel (der inzwischen hervorgetreten ist)

Si Filius Dei es, dic, ut lapides isti panes fiant.
Bist Du Gottes Sohn alleine,
So sprich, daß diese Steine
Zu dieser Stunde werden Brot
So endest Du des Hungers Noth.

Jesus. Non in solo pane vivit homo, sed in omni verbo, quod procedit de ore Dei.

Die heilige Schrift uns das vorgich,

Daß an Brot alleine nicht
Liege des Menschen Leben,
Das ihm von Gott ist gegeben:
Sein Heil daß an deme stat,
Das von Gottes Munde gat.

Der Teufel (Jesum zu der Zinne des Tempels führend)
Bist Du der wahre Gottes Sohn,
Sieh, so sollst Du also thun,
Und sollst Dich da hin niederlan:
Wann wir von Dir gelesen han,
Daß Dich zu Hand der Engel breit,
Darum geschieht Dir nimmer Leid.

Jesus. Vade Satanas, non tentabis Dominum Deum tuum!
Verfluchter armer Satan,
Von diesen Reden sollst Du lan.
Die heilige Schrift die saget wohl,
Daß Niemand Gott versuchen soll.

Der Teufel (Jesum bei der Hand fassend und ihn auf einen Berg führend)
Ich führe Dich auf diesen hohen Berg
Und zeigen Dir aller der Werlet Werk,
Habe mich vor Gott und bete mich an,
So sollst Du es alles han.

Jesus. Dominum Deum tuum adorabis et illi soli servies.
Das ist der heiligen Schrift Gebot:
Glaube alleine an Einen Gott
Und biet ihm Dienst alleine,
So wird Dein Lohn nit kleine.

Der Teufel (zurückweichend)
Weh mir, daß ich je ward,
Ich han gefahren eine üble Fahrt,
Seit ich überwunden bin.
Ich hatte es allein meinen Sinn
Mit Fleiße darauf gesetzet
Wie ich hätte gelehrt,
Mit Hoffahrt und mit Frazheit,
Daß ich hätte darzu bereit,
Daß Du mich betest an vor einen Gott,
Deß han ich aller Teufel Spott.

Die Engel (zu Jesu herankommend).

Sanctus, sanctus, sanctus, Dominus Deus Sabaoth. Pleni sunt coeli et terra gloria tua, osanna in excelsis: Benedictus, qui venit in nomine Domini: osanna in excelsis,

womit dieser Auftritt schließt. Einen vom Dichter sehr wohl be-

rechneten Kontrast bildend tritt nunmehr Maria Magdalena ganz im Charakter der sündhaften Weltlust auf, begleitet von einer Dienerin und zwei jungen Leuten, mit denen sie tanzt, und worauf sie folgendes spricht:

Ich bin ein ledig junges Weib
Und trage einen stolzen Leib,
Ich will mit Freuden fröhlich sein,
Zu tanzen steht das Gemüthe mein.
Weme Freude ist schwere,
Das ist mir gar unmere.

Martha (züchtig gekleidet, zu ihr herantretend)

Maria, liebe Schwester mein,
Bezähme den wilden Muth dein,
Gedenke, daß uns Gott hat gegeben
In diesen Werlet ein krankes Leben,
In dem wir gedienen sollen
Gottes Reich, ob wir es wollen;
Darume wende Deinen Muth,
Das ist Dir an der Seelen gut.

Maria. Schwester schweig, laß mich gehoren,
Du magst wohl sein ein alte Thoren,
Du thätest es auch, wärest Du als ich,
Nu bist Du gar unminniglich,
Deß mußt Du es ungern lan,
Wann Niemand will mit Dir degel han.

Maria entfernt sich schweigend. Bald darauf erscheint Jesus, der den Petrus und Andreas mit dem Waschen der Netze beschäftigt sieht, und sie mit den Worten anredet:

Venite post me: et faciam vos fieri piscatores hominum.

Peter und Andreas kommet
Und folget mir, ihr sollet
Stellen nach Leuten euer Garn,
Und lassent das Fischen fahrn,
Ihr sollet der Leute Fischer wesen,
Wie sie zu der Seelen genesen.

Andreas (zu Petrus)

Peter, wir han bei Wahrheit wohl vernommen,
Daß Messias nu ist kommen,
Christus, von dem die Schrift uns saget,
Ein selig Tag hat uns betaget.

Hiermit verlassen beide, indem sie Jesu folgen, den Schauplatz, und es tritt abermals Maria Magdalena auf, hoffährtig und übermüthig, indem sie spricht:

Wie stolz ist nu mein Muth,
Mich dünket der Werlet Freude gut,
Wir sollen springen und tanzen
Und auch mit den Knappen ranzen.
Der uns nit gern sähe froh,
Der müsse verbrennen als ein Stroh.

Martha (zu ihr herantretend).
O weh Maria, wie ist mir so leid,
Daß Dich Dein Thorheit so verleit.
Der Teufel gibt solichen Rath,
Der Deiner Seele übel stat.

Maria. Martha, liebe Schwester,
Das thätest Du mir auch gestern,
Ich weiß wohl, das ist Dein größtes Leid,
Daß Du nit sollt wesen gemeit,
Als ich; nu bist Du greis und alt,
Die Lipp' ist Dir vor Alter kalt.
Nu gang, spinn Deinen Rocken,
Daß Dich der Teufel zocke.

Die 2. Handlung, deren Gegenstand die Bekehrung der Maria Magdalena ist, enthält folgende Auftritte:

I. Die Ehebrecherin im Tempel.
II. Maria Magdalena.
III. Simons Gastmahl,

und wiederum ist es der Kirchenvater Augustinus, der als Prologus auftritt und den Inhalt der Handlung in folgender Weise ankündigt:

Höret mit Zuchten vorbaß,
Man will euch vorzeigen das,
Wie die Juden sprachen,
Und eine Frau vor unsern Herrn brachten,
Die war deß angesprochen,
Sie hätte ihre Ehe gebrochen.
Sie thatens nit wenig um das,
Daß sie gegen Jesum trugen Haß.
Da thät er ihr sein' Hülf bekannt.
Deß wurden die Juden wohl geschandt.

Hierauf erscheinen die Juden mit einer Frau vor Jesu, und der eine von ihnen, Namens Rufus (der Rothhaarige, wie es scheint, mit Beziehung auf Judas den Verräther, der von den Malern mit rothem Haar dargestellt zu werden pflegte), als Re-

präsentant des hartherzigen, starren Judenthums, wendet sich an Jesum mit den Worten:

Gib uns Meister Deinen Rath:
Diese Frau ihr Ehe gebrochen hat.
Moyses Eh, nach der wir leben,
Hat uns solch Gebot gegeben,
Daß man die Huren steine,
Derselben ist sie eine.

Jesus (sich niederbückend und auf die Erde schreibend)
Si quis vestrum sine peccato est, primum lapidem in eam injiciat.

Wer ohne Sünde ist und von Schuld rein,
Der werfe auf diese Frau einen Stein.

Die Juden sehen sich an, was Jesus geschrieben, und entfernen sich beschämt.

Augustinus (wiederum hervortretend)
Merket, wie diesen ist geschehn,
Sie hant Jesu Schrift angesehn.
Jeglicher sah seine Missethat,
Darum die Frau ledig staht.

Jesus (die Frau anblickend). Nemo te condemnavit?
Die Frau. Nemo.
Jesus. Nec ego te condemno.
Frau, ist Jemand hie, der Dich versteine?
Die Frau. Gnade, lieber Herr, nein.
Jesus. Frau, auch ich Dich nit versteine,
Wie ich doch sei, der alleine
Der keine Sünde hat gethan.
Gang, Du sollst vorbaß Sünde lan.

Hierauf erscheint wiederum Maria Magdalena mit allen Zeichen üppiger und sündlicher Weltlust. Martha ermahnt sie abermals, sich zu bessern, und erinnert sie dabei an die Kürze des irdischen Lebens und den vielleicht nahe bevorstehenden Tod. Dies geht der Maria zu Herzen; sie fühlt die Last ihrer Sünden, und schließt ihr reuiges Bekenntniß derselben mit den Worten:

Nu gib mir Schwester, Deinen Rath,
Wie gebüßen ich meine Missethat.

Martha. Maria, Schwester kehre
Zu Jesu, dem viel hehren,
Der ist so mild und auch so gut,
Daß er Dir tröstet wohl den Muth.

Ihr Frauen, geht mit mir zur Stund,
Daß ich sehe, wie es ihm ergeh,
Wann mir geschah nie so leide meh.
(ab mit Johannes und den Frauen).

Inzwischen ist Jesus vor den hohen Rath geführt und Annas frägt ihn:

Jesus, Du wunderere,
Sage uns von Deiner Lehre.

Jesus. Meine Lehre ist offenbar gewesen,
Frage die da sind gewesen,
Die thun Dir wohl die Rede kund,
Die ich sie lehrte alle Stund.

Der Jude Rufus (ihm einen Backenstreich gebend)
Daß Du nimmer werdest froh,
Wie antwortest Du einem Fürsten so?

Annas (zu den Juden)
Weiß euer keiner Missethat,
Die dieser Mann begangen hat?
Die soll er uns hie sagen,
Daß wir sie von ihme klagen.

Der Jude Rufus. Ich will bezeugen hie vorwahr,
Daß er geredet hat offenbar:
Ego dissolvam templum hoc manufactum et per triduum aliud non manufactum aedificabo,
Daß man den Tempel breche nieder,
So wollt er ihn machen wieder,
In dreien Tagen ganz als eh.
Noch danne sprach er Rede meh.
Er sprach, er wäre Gottes Sun.
Nu wartet, was wollet ihr hierzu thun?

Annas (zu Jesu). Ich frage Dich auf Deinen Eid,
Sage mir die rechte Wahrheit,
Bist Du des wahren Gottes Kind,
Dem Himmel und Erde unterthan sind?

Jesus. Ja als Du nu hast verjehen,
Darumme sollet ihr gesehen,
Des Menschen Kind mit großer Gewalt
Richten über Jung und Alt.

Annas (sein Gewand zerreißend)
Was thut uns nu Gezeuge Noth?
Wann dieser Mensch schiltet Gott,
Darum er leiden soll den Tod,
Als uns Moses eh gebot.

Jesus. Remittuntur tibi peccata.

Alle Deine Sünden sind Dir vergeben,
Bessere vorbaß Dein Leben,
Wann Deine Minne ist also groß,
Daß ich noch nie fand Dein Genoß.

Hierauf folgt die Darstellung der Salbung Jesu durch Maria Magdalena, worauf die Gastmahlsscene in folgender Weise schließt:

Simon. Meister, Gnade sagen ich Dir,
Daß Du gegessen hast mit mir.
Jesus. Simon, danken ich Dir soll,
Daß Du mirs hast geboten wohl.

Die dritte Handlung enthält zwei Auftritte
I. Die Heilung des Blindgebornen.
II. Die Erweckung des Lazarus,
und wird von Augustinus in folgender Weise angekündigt:

Schweiget mit Zuchten an dieser Stund,
So wollen wir euch machen kund,
Ein Zeichen, das selten ist geschehn.
Jesus machet einen Blinden sehn.
Derselbe blind geboren ward,
Das geschah von gottlicher Art.

Zuerst tritt der Blinde auf, der sein trauriges Loos beklagt, worauf Petrus Christum frägt, was derselbe wohl verbrochen habe, daß er mit Blindheit gestraft worden sei. Christus belehrt ihn eines Besseren, heilt den Blinden und entläßt ihn mit den Worten:

Nu gang hinweg zu dieser Stund,
Wasch das ab und werde gesund.

Der Blindgeborene wäscht sich und spricht hierauf:

Groß Wunder ist mir geschehen,
Wann ich bin worden gesehen,
Wie ich wurde geboren blind,
Als ihr wohl wissende sint.

Unmittelbar darauf folgt das Verhör des Geheilten vor dem Jüdischen Synedrium, das ihn excommunicirt, indem Annas zu ihm spricht:

Puh, Du mußt sein verlorn,
Wann Du bist in Gottes Zorn,
Und willst uns doch alle lehren,
Deß mußt Du von uns kehren —

Der Ausgestoßene ist im Begriff heimzukehren. Da tritt ihm Jesus entgegen mit den Worten:

Du sollst glauben an Gottes Sohn.

Der Blindgeborne: Wer ist er, Herr? Das will ich thun.
Jesus. Jesus, das bin ich, das gläube mir,
Wann er redet selber zu Dir.
Der Blindgeborne (Jesu zu Füßen fallend)
Herre, ich gläuben williglìche,
Daß Du bist vom Himmelriche,
Unser Herre, Gottes Kind,
Dem alle Engel dienstbar sind,
Du möchtest anders nit han
So groß Wunder an mir gethan.

Die zweite, von der Auferweckung des Lazarus handelnde Scene wird nicht durch Augustinus, sondern durch einen Engel in folgender Weise eingeleitet:

Wollet ihr nu gestillen,
So wollten wir doch mit Willen
Sagen und kund thun,
Wie Jesus, der Magd Sohn,
Lazarum, den guten Mann,
Thät von dem Tode uf stan —
Damit erwarb er vorbaß
Uf sich der üblen Juden Haß.

Lazarus theilt seiner Schwester Maria mit, daß er sich dem Tode nahe fühle. Sie schickt daher den Knecht zu Jesu, mit der Bitte, seinen todtkranken Freund zu besuchen. Der Knecht meldet auch bald darauf dem mit seinen Jüngern erscheinenden Herrn:

Maria und Martha thun Dir kund,
Daß Lazarus sei ungesund.
Jesus. Der Siechtag bringet nit den Tod,
Doch wird davon gelobet Gott.

Inzwischen stirbt Lazarus. Martha und Maria beweinen ihn, Jesus kommt hierauf mit den Jüngern zu der Stelle, wo der Gestorbene begraben liegt. Von den das Grab umgebenden Juden sagt der eine, Malchus genannt:

Höret ihr Juden alle,
Wie euch mein Rath gefalle.
Der einen Blinden machet gesehn,
Wie möchte dem das Leid geschehn,
Daß ihm sein lieber Freund erstarb,
Dieweil es ihm so groß Leid erwarb?
Jesus. Greifet an, hebet auf den Stein zur Stund'!

Martha will es abwehren, indem sie erinnert, daß der Leichnam schon übel rieche. Jesus jedoch erwiedert ihr:

Glaubst Du der Rede mein,
Gottes Gnade wird Dir wohl schein.

Der Grabstein wird aufgehoben. Jesus betet:

Ich sagen Dir, Vater, Gnaden viel,
Daß Du mich hörest alle Ziel,
Das rede ich, daß nu werd erkannt,
Daß Du mich selber hast gesandt,

worauf er singend die Worte recitirt:

Lazare, veni foras.

Viel lieber Freund, mein Lazare,
Stand auf und lebe also eh!

Lazarus steht auf aus dem Grabe; die Jünger lösen ihm die Grabtücher, wobei sie nach der ausdrücklichen Vorschrift des Dichters des üblen Geruches wegen das Gesicht abwenden sollen; Malchus aber eilt zu den übrigen Juden und meldet ihnen:

Höret ihr Herren Wunder groß,
Lazarus war unser Genoß,
Den sah ich sicherlichen todt.
Derselbe, als ihm Jesus gebot,
Erstund an dem vierten Tage,
Mit Wahrheit ich das sage.
Das bringet die Werlet gar in den Sinn,
Daß sie gläuben alle an ihn,
Die Rede betrachtend in kurzer Frist,
Sie gläuben alle, daß er sei der Christ.

Die folgende vierte Handlung enthält zwei Scenen:

I. Die Berathung der Hohenpriester und Schriftgelehrten.
II. Die Bereitung des Osterlammes.

Auch hier hält sich der Dichter genau an den Bericht der Evangelien. Caiphas erklärt:

Es ist besser, einer sterbe,
Dann alle die Werlet verderbe,

worauf Malchus erwiedert:

Herr Bischof, ihr hant weisen Muth,
Der Rath dünket mich viel gut.

Hierauf sieht man Jesum den Esel besteigen. Kinder kommen mit Palmzweigen ihm entgegen, indem sie singen:

Osanna, benedictus, qui venit in nomine Domini.

Sie breiten Kleider auf den Weg, und stimmen den oben bereits mitgetheilten Kirchenhymnus an:

Gloria, laus et honor tibi sit, rex Christe, redemptor,
Cui puerile decus prompsit Hosanna pium.

Jesus, Du Wunderere,
Wir sagen Dir Lob und Ehre,
Du magst der Juden König sein wohl,
Der Israel erlösen soll.
Uns ist die Wahrheit wohl erkannt,
Daß Dich Gott selber her gesandt,
Du bist der Werlet Heiland.

Petrus frägt hierauf Jesum, wo er das Osterlamm bereitet haben wolle, und erhält die aus dem Evangelium bekannte Antwort, daß er in der Stadt einem Mann mit einem Wasserkruge begegnen werde, an den er sich dieserhalb zu wenden habe. Petrus macht sich sofort auf den Weg, und bald begegnet ihm der bezeichnete Mann, der auf die Rede des Petrus, zu den ihn begleitenden Jüngern gewendet, antwortet:

Ihr Herren, die Rede ist mir nit leid,
Ich will es immer sein gemeit,.
Dann will ich euch schauen lan
Ein Haus, da er Gemach soll han,

und sie hierauf an den Ort führt, wo das Mahl stattfinden soll.

Die fünfte Handlung, die nunmehr beginnt, enthält folgende Scenen:

I. Das heilige Abendmahl.
II. Verrath des Judas.
III. Vollendung des Abendmahls.
IV. Jesus am Oelberg.
V. Gefangennehmung Jesu.

Eingeleitet wird sie, nachdem Alles zum Mahl Erforderliche besorgt ist und die Jünger mit Jesu sich zu Tische gesetzt haben, durch Augustinus mit folgender Rede:

Man will beginnen nu vorbaß,
Wie Jesus heute zu Tische saß
Mit den lieben Jüngern sein,
Daß er segnete Brot und Wein,
Als es von göttlicher Art
In seinen Leib und sein Blut verwandelt ward,
Als in der Menschheit noch geschich.
Er wusche auch zu derselben Plich
Der Jünger Füße mit seiner Hand.
Damit thät er uns bekannt,
Daß wir Demuth sollen pflegen,
Wollen wir das ewige Leben.

Jesus schweigt. Herodes fährt daher fort:

Er mag wohl sein ein thöricht Mann,
Seit ich Gewalt über ihn nu han,
Daß er mich nit will wissen lan,
Ob er Zeichen machen kann.
Nu thut ihme ein weiß Kleid an
Und führet ihn wieder dann,
Der Thoren ich also spotten kann.

Jesus wird mit einem weißen Gewand bekleidet und zu Pilatus zurückgeführt. Maria und Johannes folgen traurig nach.

Die achte Handlung enthält folgende drei Scenen:

I. Jesus abermals vor Pilatus.
II. Die Frau des Pilatus.
III. Die Verurtheilung Jesu.

Nach der von Augustinus gesprochenen kurzen Einleitung beginnt Pilatus die Verhandlungen mit den Juden aufs neue; er sagt ihnen, daß er an Jesu keine Schuld finde, erinnert sie daran, daß sie zu Ostern das Recht hätten, sich einen Gefangenen loszubitten, und läßt ihnen nun die Wahl zwischen Jesu und Barrabas.

Rufus (im Namen der Uebrigen)

Du sollst lassen Barrabam
Und sollst uns henken diesen Mann
Gar hohe von der Erden,
Daß wir sein ledig werden.

Ebenso äußert sich auch Caiphas. Inzwischen erscheint der Teufel an dem Bett der schlafenden Frau des Pilatus und flüstert ihr ins Ohr, worauf sie, vom Schlaf erwacht, zu ihrem Dienstmädchen spricht:

Ich will Dir sagen Mähre,
Mir ist geträumet schwere
Von Jesu, dem guten Mann,
Möchte ich nu einen Boten han,
Den wollte ich schier senden,
Daß er mir sollte enden,
Daß mein Herre in keine Noth
Fiele durch des Mannes Tod.

Das Dienstmädchen. Fraue, ist es euer Wille,
So rufen ich her viel stille
Eurem Knechte Urian,
Viel wohl das er gesagen kann.

Die Frau schickt nun das Mädchen ab, das seinen Auftrag in folgender Weise vollzieht:

Urian, gutes Knäppelein,
Lauf balde zu dem Herren Dein,
Sprich, meine Frau bitt ihn sehre,
Daß er sich nit faste kehre
An Jesum durch Gottes Ehre,
Wann sein Tod ist ihr gar schwere.

Der Knecht. Jungfraue, die Rede ist mir wohl kund,
Ich will laufen all zu Stund.

(Zu Pilatus kommend)

Herre, meine Frau heißet euch sagen,
Daß ihr Jesum wollet gedagen,
Wann sie leidet große Noth
In ihrem Schlaf um seinen Tod.

Rufus. Herre, des alten Weibes Traum
Sollst Du nit nehmen großen Gaum,
Du sollst es vor die Wahrheit han,
Läßt Du Jesum Dir entgahn,
Der Kaiser zürnet es wieder Dich —
Wer sich des Königreichs nimmt an,
Des Kaisers Unfreundschaft muß er han.

Pilatus. Wollet ihr nit davon wanken,
Ich solle euern König erhenken,
Deß hant ihr immer Schande,
Wo man es saget in dem Lande.

Die Juden aber wollen nichts davon wissen; sie dringen auf Jesu Verurtheilung. Ehe sich jedoch Pilatus dazu entschließt, wäscht er seine Hände, wobei er meint:

Das soll mir ein Urkunde sein
Gegen Gott und aller Menschheit,
Daß mir sein Tod ist harte leid.

Die Juden. Die Rede dünket uns gar gut,
Ueber uns so müsse kommen sein Blut
Und über unsre Kindelein,
Daran sollst Du unschuldig sein.

Pilatus (das Urtheil sprechend)

Ich sprechen ein Urtheil, als ich kann
Ueber Jesum, den guten Mann,
Mein Urtheil soll nit wanken.
An das Kreuz soll man ihn henken,
Und zween Schächer auch bei ihn.
Ihr Richter, führet sie dorthin.

Die Soldaten ergreifen Jesum, während Rufus im Namen der übrigen Juden für dieses Urtheil seinen Dank ausspricht.

Die neunte und letzte Handlung, eingeleitet durch Augustinus, enthält folgende Scenen:

I. Kreuzigung Christi.
II. Tod Christi.
III. Grablegung.
IV. Grabwache.
V. Vorhölle.
VI. Auferstehung Christi.

Zuvörderst würfeln, nachdem Christus zur Kreuzigungsstätte geführt und ans Kreuz geheftet ist, zwischen den beiden Schächern in der Mitte, die Soldaten um den Rock Christi, worauf der, welcher ihn gewinnt, sagt:

Mein Glück hat nit geschlafen,
Den Würfel will ich nit strafen,
Den Rock ich einer gewonnen han,
Darum ich hie in Freuden stan.

Hierauf spottet Caiphas über den am Kreuz Hängenden, daß er Anderen geholfen habe und jetzt sich selbst nicht helfen könne.

Wär er Gott, als er eh sprach,
So leide er nit dies Ungemach,
Wollte er nu von dem Kreuze gan,
So wollten wir seinen Glauben han.

In ähnlicher Weise spottet Annas, daß Jesus den Tempel brechen und in drei Tagen wieder ganz machen wollte, und der eine von den beiden Schächern sagt:

Bist Du Gottes Sohn allein,
So hilf Dir selber und auch uns zwein.

Der andere Schächer.

O weh, daß Du nit fürchtest Gott
In dieser bitterlichen Noth!
Armer Mann, was spottest Du sein?
Wir zween leiden diese Pein
Billig um unsre Missethat,
Er ist, der keine Schulde hat.

(singend) Domine memento mei, cum veneris in regnum tuum,
Herre erbarme Dich über mich,
So Du kommest in Deines Vaters Rich.

Jesus. Du sollst bei mir vor Wahrheit
Noch heute und immer ohne Leid
In dem Paradiese sein
Bei mir und dem Vater mein.

Hierauf macht Pilatus die Ueberschrift zu dem Kreuz Christi; Annas entgegnet:

Nit schreibe, daß er König wäre,
Wann das ist uns gar schwere,
Schreibe, daß er sagte offenbar,
Er wäre unser König, das war nit wahr.

Pilatus aber will von einer Aenderung des Geschriebenen nichts wissen. Inzwischen schaut Jesus hernieder auf Maria und spricht:

Maria, liebe Mutter mein,
Johannes soll Dein Sohn sein,
Und Du, Johannes, guter,
Habe sie vor Deine Mutter.

Darauf recitirt er die Worte:

Eli, Eli, lamma sabachthani,

wozu Rufus spottend bemerkt, er rufe den Elias.

Nu nehmet allesammt wahr,
Ob er zu ihm komme dar.

Jesus. Sitio.
Ach heut und immer mehre,
Wie dürstet mich so sehre.

Rufus (ihm den getränkten Schwamm emporreichend)
Nu trink, das ist unser Trank,
Du sagest mir es nimmer Dank,
Es ist Myrrhen und Galle,
Schmecke, wie es Dir gefalle.

Jesus (nachdem er gekostet hat)
Consummatum est: In manus tuas commendo spiritum meum.
Vater, es sei Dir erkannt,
Meine Seele geben ich in Dein Hand.

Hierauf neigt er das Haupt und stirbt. Der römische Hauptmann Longinus kommt herzu, und um sich zu überzeugen, ob der Gekreuzigte auch wirklich todt sei, läßt er sich, nachdem die Wehklage Mariä geendigt ist, einen Speer reichen, um ihn, falls er noch nicht gestorben, vollends zu tödten. Er durchstößt ihm die Seite, an der Lanze läuft das Blut herunter und berührt seine Augen, worauf er gleichsam mit einem Male sehend geworden ausruft:

Wie ist mir nu geschehen?
Ich bin hie worden gesehen
Von des guten Mannes Blut,
Die Gesicht dünket mich so gut,

Jesus (während die Jünger die Flucht ergreifen, zu den Juden) Tanquam ad latronem existis cum gladiis et fustibus comprehendere me: quotidie apud vos sedebam docens in templo, et non me tenuistis.

Ihr kommet zu mir gewappnet sehr,
Recht, als ob ich ein Mörder wär,
Doch predigt ich euch offenbere
In dem Tempel manche Lehre.

Der Jude Rufus. Du mußt vor unsern Meister gan,
Wie viel Gutes Du habest gethan.

Mit diesen Worten führt er ihn, während die Uebrigen folgen, vor den Hohenpriester Annas, womit die fünfte Handlung schließt. Die sechste enthält folgende Scenen:

I. Die Klage Mariä.
II. Jesus vor Annas.
III. Petri Verleugnung.
IV. Ende des Judas.

Eingeleitet wird sie von Augustinus, der in seinem Prolog meldet, daß das Darzustellende dem Bericht der Evangelisten genau entspreche, und mit den Worten schließt:

Wer uns verirret die Mähre,
Der muß es haben schwere.

Petrus folgt Jesu von fern nach; Johannes dagegen wendet sich zu Maria und spricht:

Maria Mutter reine,
Ich komm nu alleine,
Und sagen dir üble Mähre,
Die uns sint allzuschwere.
Die Juden hant den Meister mein,
Jesum, den lieben Sohn Dein,
Gebunden und gefangen.
Ich inweiß, wo sie sind gegangen,
Wann ich viel kume dannen indran,
Da ihn die Feinde griffen an.

Maria (wehklagend)

O weh der jämmerlichen Mähre!
Nu inweiß ich war keren,
Da ich gesehen meinen lieben Sun.
O weh, was wollen sie ihme thun?
Nu gethät er doch nie Bosheit,
Er war in allem je bereit,
Wie er ihre Siechen machte gesund.

Ihr Frauen, geht mit mir zur Stund,
Daß ich sehe, wie es ihm ergeh,
Wann mir geschah nie so leide weh.
(ab mit Johannes und den Frauen).

Inzwischen ist Jesus vor den hohen Rath geführt und Annas frägt ihn:

Jesus, Du wundenere,
Sage uns von Deiner Lehre.

Jesus. Meine Lehre ist offenbar gewesen,
Frage die da sind gewesen,
Die thun Dir wohl die Rede kund,
Die ich sie lehrte alle Stund.

Der Jude Rufus (ihm einen Backenstreich gebend)
Daß Du nimmer werdest froh,
Wie antwortest Du einem Fürsten so?

Annas (zu den Juden)
Weiß euer keiner Missethat,
Die dieser Mann begangen hat?
Die soll er uns hie sagen,
Daß wir sie von ihme klagen.

Der Jude Rufus. Ich will bezeugen hie vorwahr,
Daß er geredet hat offenbar:
Ego dissolvam templum hoc manufactum et per triduum aliud non manufactum aedificabo,
Daß man den Tempel breche nieder,
So wollt er ihn machen wieder,
In dreien Tagen ganz als eh.
Noch danne sprach er Rede meh.
Er sprach, er wäre Gottes Sun.
Nu wartet, was wollet ihr hierzu thun?

Annas (zu Jesu). Ich frage Dich auf Deinen Eid,
Sage mir die rechte Wahrheit,
Bist Du des wahren Gottes Kind,
Dem Himmel und Erde unterthan sind?

Jesus. Ja als Du nu hast verjehen,
Darumme sollet ihr gesehen,
Des Menschen Kind mit großer Gewalt
Richten über Jung und Alt.

Annas (sein Gewand zerreißend)
Was thut uns nu Gezeuge Noth?
Wann dieser Mensch schiltet Gott,
Darum er leiden soll den Tod,
Als uns Moses eh gebot.

Hierauf mißhandeln die Juden Christum, sie speien ihm ins Angesicht ꝛc. Inzwischen spricht zu dem am Kohlenfeuer stehenden Petrus die eine Magd:

Du magst wohl Jesu Jünger sein,
Das nehmen ich auf die Treue mein.

Petrus. Du thust mir Unrecht,
Wann ich ward noch nie sein Knecht.

Die Magd wiederholt ihre Rede nochmals, und Petrus beantwortet sie auf gleiche Weise, während der Jude Rufus Jesum ins Gesicht schlägt mit den Worten:

Bist Du ein weiser Prophete,
So rath, wer Dir das thäte.
Deine Thorheit ich nu melde,
Deine Weisheit ist zu Felde.

Der Knecht des Hohenpriesters (zu Petrus)
Du bist ihrer einer sicherlich,
Bei Deiner Sprach erkenne ich Dich.
Du bist von Galiläer Art.
Ich sah Dich, da er gefangen ward.

Petrus. Her naher io, was zeihet ihr mich?
Ich gesah ihn nie sicherlich.
Wollet ihr deß nehmen meinen Eid,
Darzu bin ich allbereit.

Bei diesen Worten kräht der Hahn; Jesus sieht den Petrus an, der hinausgeht, indem er bitterlich weint.

Caiphas. Wollet ihr mit mir darnach streben,
Wie wir ihme nehmen sein Leben,
So führet ihn viel gerade
Zu dem Richter Pilate,
Und thut ihm eure Klage kund
So richtet er euch zur Stund.

Die Juden führen nunmehr Jesum fort, während Annas und Caiphas zurückbleiben.

Judas (mit dem empfangenen Geld zu ihnen kommend)
Ich han gesündigt, ohne Wahn,
Daß ich Jesum verrathen han.
Unschuldig ist sein Blut. (Das Geld ihnen hinwerfend)
Nu seht, nehmt wieder euer Gut,
Wann ich will hine gahen,
Und will mich selber hahen.

Annas. Deine Rede geht uns nit an,
Habest Du übel oder wohl gethan.

Das wirst Du hienach wohl gewahr.
Wilt Du an die Weit, so fahr.
(Judas hängt sich auf).

Die nächstfolgende siebente Handlung enthält folgende Scenen:

I. Jesus vor Pilatus.
II. Geißelung Jesu.
III. Jesus vor Herodes.

Den Prolog dazu spricht Augustinus, an das Ende des Judas anknüpfend, in dieser Weise:

Bei Juda sei euch kund gethan,
Wie ihr sollet Reue han,
Kein Sünder daran verzweifeln soll,
Gott ist großer Gnaden voll.
Hätte er sich nit erhangen,
Gottes Gnade hätte ihn empfangen.
Merket mit Zuchten nu durch Gott
Es geht erst an die rechte Noth.

Hierauf erscheint der Jude Rufus mit Jesu vor Pilatus, den er anredet:

Pilate, wir bringen einen Mann,
Der wohl mit Zaubernissen kam,
Darum, willst Du gerechte han,
So thu ihme den Tod an.

Pilatus. Was hat er Uebels gethan,
Daß er soll zu Buße stahn?

Der Jude Rufus. Sein' übel Werk, sein übel Gedang
Uns darzu gezwungen hant,
Daß wir ihn haben her bracht,
Wir hättens anders nit gedacht.

Pilatus. Ihr sollt mich baß vernehmen lan,
Woran er habe missethan.

Der Jude Rufus. Er hat verboten überall,
Daß Niemand dem Kaiser soll
Vorbaß seine Steuer geben,
Darum hat er verwirkt sein Leben,
Er nimmt sich auch des Reiches an,
Den Kaiser also schmähen kann.

Pilatus läßt hierauf Jesum in das Prätorium kommen, während zwei Engel die Worte des Evangelisten recitiren:

Introivit ergo iterum in Praetorium Pilatus et vocavit Jesum et dixit ei: Tu es rex Judaeorum? Respondit Jesus: Tu dicis: quia rex sum ego. Ego in hoc natus sum et ad hoc veni

in mundum, ut testimonium perhibeam Veritati. **Omnis, qui** est ex Veritate, audit vocem meam.

Pilatus. Bist Du der Juden König fürwahr?
Das erkläre mir offenbar.

Jesus. Ja, Du sollst wissen sicherlich,
Daß ich han ein Königrich
Stünde das nach der Werlte Recht,
So hätte ich meine Knecht,
Daß Du mein hättest keine Gewalt.
Doch hat der Sünden mannigfalt,
Der mich hat gegeben Dir,
Pilate, das gläube mir.

Pilatus (zu den Juden)
Wisset, daß ich an diesem Mann
Keine Sache finden kann,
Um die er solle leiden den Tod.
Doch bringen ich ihm solche Noth
Mit Geißeln und mit Ruthen,
Nit meh sollet ihr ihn muthen.

(zu den Soldaten)
Nu da, ihr frechen Helde,
Sint ihr des Muthes bälde,
So schlaget ihn also sehre,
Daß er nit habe mehre
Vernommen solche Pein.
Das thut durch den Willen mein.

Der Jude Rufus. Wisset auf meine Judesheit,
Ich gelohnen euch wohl der Arbeit,
Ihr sollet zwanzig Mark han,
Wollet ihr'n mit Fleiße unterschlan.

Einer der Soldaten. Er ist ein verzaget Mann,
Der Silber nit verdienen kann.
Wird uns das Silber gegeben,
Ich wähne, es koste sein Leben.

Hierauf entkleiden die Soldaten Jesum, binden ihn an eine Säule und geißeln ihn. Alsdann hängen sie ihm einen Purpurmantel um, setzen ihm eine Dornenkrone auf, und singen, indem sie spottend die Kniee beugen:

Ave rex Judaeorum.
Der Judenkönig gegrüßet sei,
Dem wohnet schwache Ehre bei.

Darauf führt Pilatus Jesum heraus, während zwei Engel die Worte des Evangelisten singen:

Exivit ergo Jesus portans coronam spineam et purpureum vestimentum. Et dicit Pilatus eis: Ecce homo.

Pilatus. Nu sehet euern König an!
Den finden keine Schuld han,
So ist er auch gar sehr geschlagen,
Darume möchtet ihr wohl gedagen.

Die Juden. Regem non habemus.

Rufus. Dem Kaiser bieten wir Ehre
Keinen König haben wir mehre.

Pilatus. Was thun wir danne diesem Mann,
Der nie keine Sünde hat gethan?

Die Juden. Crucifige, crucifige eum!

Rufus. Du sollst ihn kreuzigen all zu Hand,
Wann er hat diese große Land,
Verirrt von Galiläa bisher
Sicherlich das arnet er.

Pilatus. Da er von Galiläa ist,
So führet ihn in dieser Frist
Zu des Landes Richter
Der ist euch allen wohlbekannt,
Herodes ist er genannt.

Damit sind die Juden zufrieden, und Jesus wird zu Herodes geführt, der die Kommenden also anredet:

Willekommen ihr Herren alle,
Saget mir, was euch gefalle.

Rufus. Herre, da bringen wir Dir einen Mann,
Der alle die Werlet verleiden kann,
Der ist von Deinem Lande.
Pilatum thuet Schande,
Richten über ihn zu dieser Frist,
Wann Du hier gewaltig bist.

Herodes. Seit er mir die Ehre hat gethan,
So soll er meine Hulde han.

Demgemäß schickt er alsbald den Panthias, einen von seinen Hofleuten, mit einem höflichen Gruß an Pilatus, den dieser auf der Stelle ebenso artig erwiedert, worauf Herodes sich zu Jesu wendet mit den Worten:

Ich hoffen, ich werde nu gewährt,
Deß ich lange han begehrt,
Daß ich Jesum, Marien Sun
Ein Zeichen sehe vor mir thun.
Nu thu es durch den Willen min,
Laß mir ein Zeichen werden schin.

Jesus schweigt. Herodes fährt daher fort:

Er mag wohl sein ein thöricht Mann,
Seit ich Gewalt über ihn nu han,
Daß er mich nit will wissen lan,
Ob er Zeichen machen kann.
Nu thut ihme ein weiß Kleid an
Und führet ihn wieder dann,
Der Thoren ich also spotten kann.

Jesus wird mit einem weißen Gewand bekleidet und zu Pilatus zurückgeführt. Maria und Johannes folgen traurig nach.

Die achte Handlung enthält folgende drei Scenen:

I. Jesus abermals vor Pilatus.
II. Die Frau des Pilatus.
III. Die Verurtheilung Jesu.

Nach der von Augustinus gesprochenen kurzen Einleitung beginnt Pilatus die Verhandlungen mit den Juden aufs neue; er sagt ihnen, daß er an Jesu keine Schuld finde, erinnert sie daran, daß sie zu Ostern das Recht hätten, sich einen Gefangenen loszubitten, und läßt ihnen nun die Wahl zwischen Jesu und Barrabas.

Rufus (im Namen der Uebrigen)

Du sollst lassen Barrabam
Und sollst uns henken diesen Mann
Gar hohe von der Erden,
Daß wir sein ledig werden.

Ebenso äußert sich auch Caiphas. Inzwischen erscheint der Teufel an dem Bett der schlafenden Frau des Pilatus und flüstert ihr ins Ohr, worauf sie, vom Schlaf erwacht, zu ihrem Dienstmädchen spricht:

Ich will Dir sagen Mähre,
Mir ist geträumet schwere
Von Jesu, dem guten Mann,
Möchte ich nu einen Boten han,
Den wollte ich schier senden,
Daß er mir sollte enden,
Daß mein Herre in keine Noth
Fiele durch des Mannes Tod.

Das Dienstmädchen. Fraue, ist es euer Wille,
So rufen ich her viel stille
Eurem Knechte Urian,
Viel wohl das er gesagen kann.

Die Frau schickt nun das Mädchen ab, das seinen Auftrag in folgender Weise vollzieht:

Urian, gutes Knäppelein,
Lauf balde zu dem Herren Dein,
Sprich, meine Frau bitt ihn sehre,
Daß er sich nit faste kehre
An Jesum durch Gottes Ehre,
Wann sein Tod ist ihr gar schwere.

Der Knecht. Jungfraue, die Rede ist mir wohl kund,
Ich will laufen all zu Stund.

(Zu Pilatus kommend)

Herre, meine Frau heißet euch sagen,
Daß ihr Jesum wollet gedagen,
Wann sie leidet große Noth
In ihrem Schlaf um seinen Tod.

Rufus. Herre, des alten Weibes Traum
Sollst Du nit nehmen großen Gaum,
Du sollst es vor die Wahrheit han,
Läßt Du Jesum Dir entgahn,
Der Kaiser zürnet es wieder Dich —
Wer sich des Königreichs nimmt an,
Des Kaisers Unfreundschaft muß er han.

Pilatus. Wollet ihr nit davon wanken,
Ich solle euern König erhenken,
Deß haut ihr immer Schande,
Wo man es saget in dem Lande.

Die Juden aber wollen nichts davon wissen; sie dringen auf Jesu Verurtheilung. Ehe sich jedoch Pilatus dazu entschließt, wäscht er seine Hände, wobei er meint:

Das soll mir ein Urkunde sein
Gegen Gott und aller Menschheit,
Daß mir sein Tod ist harte leid.

Die Juden. Die Rede dünket uns gar gut,
Ueber uns so müsse kommen sein Blut
Und über unsre Kindelein,
Daran sollst Du unschuldig sein.

Pilatus (das Urtheil sprechend)

Ich sprechen ein Urtheil, als ich kann
Ueber Jesum, den guten Mann,
Mein Urtheil soll nit wanken.
An das Kreuz soll man ihn henken,
Und zween Schächer auch bei ihn.
Ihr Richter, führet sie dorthin.

Die Soldaten ergreifen Jesum, während Rufus im Namen der übrigen Juden für dieses Urtheil seinen Dank ausspricht.

Die neunte und letzte Handlung, eingeleitet durch Augustinus, enthält folgende Scenen:

I. Kreuzigung Christi.
II. Tod Christi.
III. Grablegung.
IV. Grabwache.
V. Vorhölle.
VI. Auferstehung Christi.

Zuvörderst würfeln, nachdem Christus zur Kreuzigungsstätte geführt und ans Kreuz geheftet ist, zwischen den beiden Schächern in der Mitte, die Soldaten um den Rock Christi, worauf der, welcher ihn gewinnt, sagt:

Mein Glück hat nit geschlafen,
Den Würfel will ich nit strafen,
Den Rock ich einer gewonnen han,
Darum ich hie in Freuden stan.

Hierauf spottet Caiphas über den am Kreuz Hängenden, daß er Anderen geholfen habe und jetzt sich selbst nicht helfen könne.

Wär er Gott, als er eh sprach,
So leide er nit dies Ungemach,
Wollte er nu von dem Kreuze gan,
So wollten wir seinen Glauben han.

In ähnlicher Weise spottet Annas, daß Jesus den Tempel brechen und in drei Tagen wieder ganz machen wollte, und der eine von den beiden Schächern sagt:

Bist Du Gottes Sohn allein,
So hilf Dir selber und auch uns zwein.

Der andere Schächer.

O weh, daß Du nit fürchtest Gott
In dieser bitterlichen Noth!
Armer Mann, was spottest Du sein?
Wir zween leiden diese Pein
Billig um unsre Missethat,
Er ist, der keine Schulde hat.

(singend) Domine memento mei, cum veneris in regnum tuum,
Herre erbarme Dich über mich,
So Du kommest in Deines Vaters Rich.

Jesus. Du sollst bei mir vor Wahrheit
Noch heute und immer ohne Leid
In dem Paradiese sein
Bei mir und dem Vater mein.

Hierauf macht Pilatus die Ueberschrift zu dem Kreuz Christi; Annas entgegnet:

Nil schreibe, daß er König wäre,
Wann das ist uns gar schwere,
Schreibe, daß er sagte offenbar,
Er wäre unser König, das war nit wahr.

Pilatus aber will von einer Aenderung des Geschriebenen nichts wissen. Inzwischen schaut Jesus hernieder auf Maria und spricht:

Maria, liebe Mutter mein,
Johannes soll Dein Sohn sein,
Und Du, Johannes, guter,
Habe sie vor Deine Mutter.

Darauf recitirt er die Worte:

Eli, Eli, lamma sabachthani,

wozu Rufus spottend bemerkt, er rufe den Elias.

Nu nehmet allesammt wahr,
Ob er zu ihm komme dar.

Jesus. Sitio.
Ach heut und immer mehre,
Wie dürstet mich so sehre.

Rufus (ihm den getränkten Schwamm emporreichend)
Nu trink, das ist unser Trank,
Du sagest mir es nimmer Dank,
Es ist Myrrhen und Galle,
Schmecke, wie es Dir gefalle,

Jesus (nachdem er gekostet hat)
Consummatum est: In manus tuas commendo spiritum meum.
Vater, es sei Dir erkannt,
Meine Seele geben ich in Dein Hand.

Hierauf neigt er das Haupt und stirbt. Der römische Hauptmann Longinus kommt herzu, und um sich zu überzeugen, ob der Gekreuzigte auch wirklich todt sei, läßt er sich, nachdem die Wehklage Mariä geendigt ist, einen Speer reichen, um ihn, falls er noch nicht gestorben, vollends zu tödten. Er durchstößt ihm die Seite, an der Lanze läuft das Blut herunter und berührt seine Augen, worauf er gleichsam mit einem Male sehend geworden ausruft:

Wie ist mir nu geschehen?
Ich bin hie worden gesehen
Von des guten Mannes Blut,
Die Gesicht dünket mich so gut,

Daß ich in seiner Minne,
Gott raube mir denn die Sinne,
Will leben und sterben,
Damit hoffen ich erwerben
Nach meinem Tode das Himmelrich,
Wann er ist Gott, das glauben ich.

Bald darauf bittet Joseph von Arimathia den Pilatus um die Erlaubniß, den Leichnam bestatten zu dürfen, die er auch bald erhält. Jesus wird vom Kreuz abgenommen, wobei Maria, die Mutter, und Maria Magdalena ihre Klagen laut werden lassen. Johannes bestattet ihn zu Grabe, während er singt:

Ecce, quomodo moritur justus, et nemo percipit corde, viri justi tolluntur et nemo considerat, a facie iniquitatis sublatus est justus, et erit in pace memoria ejus. In pace factus est locus ejus et in Sion habitatio ejus.

Hiermit entfernen sich die zum Jüngerkreise Jesu Gehörigen vom Schauplatz. Dagegen eröffnet Caiphas dem Pilatus, wie wahrscheinlich es sei, daß man den Leichnam heimlich fortschaffen werde, um nachher für die Sage von einer Auferstehung des Gekreuzigten beim Volk Glauben zu finden, worauf Pilatus gern eine Wache für das Grab bewilligt, die Caiphas reichlich zu belohnen verspricht. Somit begeben sich die Soldaten zu dem Grabe, während Pilatus und Caiphas sich entfernen.

Plötzlich erscheinen zwei Engel mit Schwertern, welche die Wächter tödten. Die Erde bebt und Christus kommt hervor aus dem Grabe mit den Worten:

Resurrexi, et adhuc tecum sum, Alleluja: posuisti super me manum tuam, Alleluja: mirabilis facta est scientia tua, Alleluja, Alleluja.

Hierauf naht er, das Kreuz in der Hand, während ihm der eine Engel vorangeht, den Pforten der Hölle und ruft:

Tollite portas! adest rex gloriae.
Ihr Höllenfürsten, thut auf die Thor,
Und gebet mir meine Knechte hervor!

Lucifer. Quis est iste rex gloriae?
Ich bin gewesen auf tausend Jahr
In dieser Hölle Fürst fürwahr,
Daß ich gehörte keinen Stoß
An diese Thore so rechte groß.

Der Engel. Dominus virtutum ipse est rex gloriae.
Thut auf, der Herr ist kommen,

Von dem euch wird benommen
Eure mannigfaltige Gewalt,
Die ist gewesen allzu alt.

Lucifer. O weh, der üblen Mähre,
Die sind uns allzuschwere!
Wir hatten vor große Gewalt,
Beide, über Jung und über Alt — —

Christus stößt nun mit dem Fuß an die Pforten. Sie öffnen sich, und Adam mit den übrigen dort Befindlichen kommen ihm entgegen mit dem Gesang:

Advenisti desiderabilis, quem exspectabamus in tenebris, ut educeres hac nocte vinculatos de claustris: te nostra vocabant suspiria, te larga requirebant lamenta: tu factus es spes magna, consolatio in tormentis.

Herre, Du bist kommen her,
Wir Dein geharret han mit Ger
In dieser Finstere manche Stund,
Nu ist uns Deine Hülfe worden kund. —

Jesus. (Adam bei der Hand ergreifend)
Venite benedicti.
Wohl auf, ihr sollet ohne Schwere
Vorbaß leben immer mehre
Bei mir und bei dem Vater mein,
Da sollet ihr mit Freuden sein.

Hierauf führt er sie ein in das Paradies, wo sie das Sanctus, sanctus, sanctus Dominus Deus Sabaoth anstimmen. Bald darauf kommen die Frauen zu dem Grabe, um den Leichnam zu salben. Ganz ähnlich wie in dem oben angeführten Osterspiel, werden sie auch hier von dem Engel gefragt:

Ihr traurigen Frauen, saget mir,
In diesem Grabe wen suchet ihr?

und auf ihre Antwort wird ihnen verkündigt, daß Jesus auferstanden sei. Die anderen Frauen eilen vom Grabe hinweg, während Maria Magdalena noch etwas verweilt. Da erscheint ihr Jesus in der Gestalt des Gärtners, den sie bei seinem Ruf: „Maria" an der Stimme erkennt. Sie fällt vor ihm nieder. Er aber spricht:

Nit anrühre mich, es soll nit sein,
Gang balde zu den Jüngern mein,
Und sage ihnen allen offenbar,
Daß ich erstanden sei fürwahr.

Hier auf kommen die Frauen zu den Jüngern und Maria Jacobi berichtet:

Wir sagen euch gemeine,
Und Dir, Peter, eine,
Daß unser Herre Jesus Christ
Von dem Tode erstanden ist.

Inzwischen kommt auch Maria Magdalena herbei. Petrus frägt sie:

Dic nobis, Maria, quid vidisti in via?

Maria. Sepulcrum Christi.

Die Apostel. Scimus Christum surrexisse.

worauf am Schluß des Stückes Jesus in das Paradies eingeht.

In Betreff der Einrichtung dieses Osterspiels, das von den geistlichen Spielen des Mittelalters ein ziemlich anschauliches Bild giebt, mag man allerdings hin und wieder lächeln, wenn man sieht, mit welcher Sorglosigkeit der Verfasser sich über die Verschiedenheit des Ortes und der Zeit hinweggesetzt hat. Christus wird z. B. am Oelberg gefangen genommen. Unmittelbar darauf steht er vor dem hohen Rath zu Jerusalem. Er wird einige Schritte weiter geführt und ist vor dem Hause des Pilatus angelangt, noch ein paar Schritte weiter, und er steht vor Herodes. Dieser schickt unmittelbar darauf einen Boten mit freundlichem Gruß an Pilatus. Der Bote richtet diesen aus und Pilatus erwiedert ihn, worauf Herodes sogleich in dem Verhör Jesu fortfährt ꝛc. Dies und vieles Andere widerspricht den Formen, an die wir heutzutage bei theatralischen Aufführungen gewöhnt sind, so sehr, daß wir uns besonders gutmüthig dünken, wenn wir dazu meinen, die dramatische Kunst sei damals eben noch in ihrer Kindheit gewesen. Und doch haben auch wir manche Formen, die uns nur darum nicht ungereimt scheinen, weil wir an sie gewöhnt sind. In wie vielen Stükken kommt es nicht z. B. vor, daß die eine Person etwas „bei Seite" spricht. Das ganze Publikum hört und versteht es; nur der daneben stehende Schauspieler muß thun, als hörte er nichts, obgleich nach der ganzen Anlage des Stückes ihm vor allen Anderen daran liegen müßte, es zu wissen. Ebenso würde der Decorationswechsel bei den „Verwandlungen" nicht viel nützen, wenn die Zuschauer nicht die Willigkeit, sich der Illusion hinzugeben, mitbrächten. Denn wenn der Schauplatz der einen Scene ein Zimmer war, und die darauf folgende uns Räuber in einem Walde vorführt, so würden, da der Raum, auf welchem die Schauspieler

erscheinen, immer derselbe bleibt, die vorgeschobenen Waldcoulissen wenig helfen, sich denselben Ort, den man sich vorher als Zimmer zu denken hatte, nun mit einem Male als Wald zu denken, wenn die Einbildungskraft der Zuschauer nicht bereit wäre, dem Dichter zu folgen. Wird aber einmal diese in Anspruch genommen, so möchte es schwer sein, zu bestimmen, bis wie weit dies geschehen dürfe, und von wo an nicht mehr. Zudem kam es den Verfassern jener Mysterien weniger auf die Beobachtung irgend welcher dramatischer Wahrscheinlichkeitsgesetze an, als auf eine sinnliche Darstellung dessen, was der mit einer lebhafteren Phantasie ausgestattete Bibelleser beim aufmerksamen Lesen selbst im Geist schaut. Daher ließen sie die Scenen genau so aufeinander folgen, wie sie in der Passionshistorie der Reihe nach ihre Stelle haben, und Grundtext für die dialogische Ausführung waren und blieben die lateinischen Worte der kirchlich recipirten Vulgata, denen sich jedoch eine paraphrasirende Uebersetzung in der Landessprache anschloß, durch die der Sinn derselben der Auffassung des Volkes näher gerückt ward *). Indeß begnügte man sich damit nicht. In den gewöhnlichen Literaturgeschichten wird zwar nicht ohne einen gewissen Spott bemerkt, daß manche Mysterien sogar mit Erschaffung der Welt begonnen hätten, um mit der Auferstehung Christi zu schließen. Erinnert man sich jedoch aus dem Vorangegangenen, daß auch in dem altchristlichen Gottesdienst die Darstellung des Erlösungswerkes mit der Erinnerung an die Weltschöpfung begann, und denkt man zugleich daran, daß die erste von den zwölf Prophetien, welche in der Römischen Meßordnung als biblische Lectionen für den Ostersonnabend vorgeschrieben sind, gleichfalls die Schöpfungsgeschichte

---

*) Allerdings geschah hierbei auch mancher Mißgriff, so daß die Verdeutlichung mitunter bis zur anstößigsten Travestie ausartete. So sah man in dem einen Französischen Mysterium Gott den Vater oben in seinem Himmelsthron während der Kreuzigung und Grablegung Christi schlafend. Ein Engel weckt ihn mit den Worten:

Père Eternel, vous avez tort,
Et devriez avoir vergogne.
Votre Fils bien-aimé est mort,
Et vous dormez comme un yvrogne.

Gott d. Vat. Il est mort?
Der Engel. D'homme de bien.
Gott d. Vat. Diable emporte, qui en savais rien.

enthält, so wird man auch hier nicht verkennen dürfen, daß dem Volk auf solche Weise eigentlich nur der Inhalt jener kirchlichen Bibellectionen bekannt gemacht, und das ganze Erlösungswerk in seinem inneren Zusammenhang und seiner Entwickelung veranschaulicht werden sollte. So beginnt z. B. das eine Mittelniederländische Osterspiel, welches in M. Haupt's Zeitschrift für deutsches Alterthum (Bd. II. Heft 2.) mitgetheilt ist, damit, daß Gott der Herr spricht:

Ego sum alfa et o
Ich ben ende en anbeginne
Gewor got gerechte minne!

worauf es heißt: „Hie macht unse Here dat irste, dat was himel unde erde."

Nu will ich, dat gewerde
Himel ende erde,
Inde wille haven schone
Engele in minen trone,
Die minen lof sengen
Inde immer in vrouden rengen.

Hierauf stimmen die Engel das Gloria in excelsis Deo an, worauf Lucifer sich die Dreifaltigkeit beschaut, und übermüthig seinen Thron neben Gott dem Vater haben will. Darum wird er mit den übrigen Engeln, die ihm beigestimmt haben, verstoßen, und die scenische Einrichtung der für die Passions- und Osterspiele bestimmten Bühnen machte den Fall Satans und der bösen Engel sehr anschaulich. Denn hoch oben auf einem Gerüste saß Gott der Vater im langen Talar und mit einem langen schneeweißen Bart auf seinem Himmelsthron, umgeben von den Engeln. Unten dagegen war der Höllenrachen zu sehen,*) welcher die aus dem Himmel verstoßenen Teufel aufnahm, und aus dem sie hervor kamen, so oft sie auf der Welt, welche der übrige Raum der Bühne darstellte, Schaden anrichten und die Menschen verführen wollten. — Nach der Verstoßung der bösen Engel folgt in jenem Osterspiel die Schöpfung des Menschen, der Sündenfall und die Vertreibung aus dem Paradiese. Bald darauf aber ruft Gott der Herr die „Barmherzigkeit" und die „Wahrheit," denen die Offenbarung des

*) In einer Chronik von Metz heißt es bei dem Bericht über die Aufführung eines geistlichen Spiels: „Et était la bouche d'Enfer très-bien faite: car elle ouvrait et cloait, quand les diables y voulaient entrer et issir;" vgl. Beauchamps „Recherches sur les theatres fr. I. 253.

Rathschlusses der Erlösung des Menschengeschlechtes in den Mund gelegt wird, worauf die Weissagungen des Balaam, des Jesajas und des „Heidenmannes Virgilius" *) folgen, denen sich unmittelbar darauf das Erscheinen des Engels Gabriel vor Maria, die Geburts- und Kindheitsgeschichte Jesu, sodann die Darstellung seiner Taufe und Versuchung, und weiterhin die übrigen Scenen anreihen, ziemlich in derselben Ordnung, wie in dem eben mitgetheilten Osterspiel. Man sieht also, dergleichen mit der Weltschöpfung beginnende Osterspiele waren eigentlich nichts anderes, als der dramatisch bearbeitete und durch den Gebrauch der Landessprache dem Verständniß der Zuschauer näher gebrachte Inhalt des das Erlösungswerk in seiner ganzen Entwickelung darstellenden kirchlichen Gottesdienstes.

Die Passions-, Oster- und Dreikönigsspiele aber mußten natürlich auch bald auf ähnliche Darstellungen des Lebens der heiligen Jungfrau, der Apostel und der späteren Heiligen leiten, wozu die Legendenbücher reichen Stoff darboten. So hatten die Franzosen ein Spiel: „Das Leben und die Wunder der Jungfrau Maria," in welchem unter andern dargestellt wurde

1. das Wunder der heil. Jungfrau an einem Kinde, das dem Teufel übergeben wurde, als es erzeugt war;

2. wie die heil. Jungfrau eine Aebtissin rettete, die von ihrem Beichtvater schwanger war;

3. wie sie einen Bischof entlarvte, der mit dem Teufel das Abkommen getroffen, daß dieser nach seinem Tode Bischof werden sollte;

4. wie die Gemahlin des Königs von Portugal den Seneschal des Königs und ihre eigene Nichte tödtete, wofür sie zum Scheiterhaufen verurtheilt wurde, und wie die heil. Jungfrau sie davor schützte;

---

*) Seine der „Ecclesia" mitgetheilte Weissagung lautet:

Ho van himelriche
Sal komen wunderliche
Eine newe gebort
Die sal werden gevort
Van aller hande creaturen
Vor die nit en kan geduren
Beide, doit ende leven,
He sal sie beide mugen geven.

Die neunte und letzte Handlung, eingeleitet durch Augustinus, enthält folgende Scenen:

I. Kreuzigung Christi.
II. Tod Christi.
III. Grablegung.
IV. Grabwache.
V. Vorhölle.
VI. Auferstehung Christi.

Zuvörderst würfeln, nachdem Christus zur Kreuzigungsstätte geführt und ans Kreuz geheftet ist, zwischen den beiden Schächern in der Mitte, die Soldaten um den Rock Christi, worauf der, welcher ihn gewinnt, sagt:

Mein Glück hat nit geschlafen,
Den Würfel will ich nit strafen,
Den Rock ich einer gewonnen han,
Darum ich hie in Freuden stan.

Hierauf spottet Caiphas über den am Kreuz Hängenden, daß er Anderen geholfen habe und jetzt sich selbst nicht helfen könne.

Wär er Gott, als er eh sprach,
So leide er nit dies Ungemach,
Wollte er nu von dem Kreuze gan,
So wollten wir seinen Glauben han.

In ähnlicher Weise spottet Annas, daß Jesus den Tempel brechen und in drei Tagen wieder ganz machen wollte, und der eine von den beiden Schächern sagt:

Bist Du Gottes Sohn allein,
So hilf Dir selber und auch uns zwein.

Der andere Schächer.

O weh, daß Du nit fürchtest Gott
In dieser bitterlichen Noth!
Armer Mann, was spottest Du sein?
Wir zween leiden diese Pein
Billig um unsre Missethat,
Er ist, der keine Schulde hat.

(singend) Domine memento mei, cum veneris in regnum tuum,
Herre erbarme Dich über mich,
So Du kommest in Deines Vaters Rich.

Jesus. Du sollst bei mir vor Wahrheit
Noch heute und immer ohne Leid
In dem Paradiese sein
Bei mir und dem Vater mein.

Hierauf macht Pilatus die Ueberschrift zu dem Kreuz Christi; Annas entgegnet:

Nit schreibe, daß er König wäre,
Wann das ist uns gar schwere,
Schreibe, daß er sagte offenbar,
Er wäre unser König, das war nit wahr.

Pilatus aber will von einer Aenderung des Geschriebenen nichts wissen. Inzwischen schaut Jesus hernieder auf Maria und spricht:

Maria, liebe Mutter mein,
Johannes soll Dein Sohn sein,
Und Du, Johannes, guter,
Habe sie vor Deine Mutter.

Darauf recitirt er die Worte:

Eli, Eli, lamma sabachthani,

wozu Rufus spottend bemerkt, er rufe den Elias.

Nu nehmet allesammt wahr,
Ob er zu ihm komme dar.

Jesus. Sitio.
Ach heut und immer mehre,
Wie dürstet mich so sehre.

Rufus (ihm den getränkten Schwamm emporreichend)
Nu trink, das ist unser Trank,
Du sagest mir es nimmer Dank,
Es ist Myrrhen und Galle,
Schmecke, wie es Dir gefalle,

Jesus (nachdem er gekostet hat)
Consummatum est: In manus tuas commendo spiritum meum.
Vater, es sei Dir erkannt,
Meine Seele geben ich in Dein Hand.

Hierauf neigt er das Haupt und stirbt. Der römische Hauptmann Longinus kommt herzu, und um sich zu überzeugen, ob der Gekreuzigte auch wirklich todt sei, läßt er sich, nachdem die Wehklage Mariä geendigt ist, einen Speer reichen, um ihn, falls er noch nicht gestorben, vollends zu tödten. Er durchstößt ihm die Seite, an der Lanze läuft das Blut herunter und berührt seine Augen, worauf er gleichsam mit einem Male sehend geworden ausruft:

Wie ist mir nu geschehen?
Ich bin hie worden gesehen
Von des guten Mannes Blut,
Die Gesicht dünket mich so gut,

des Engels zwei Geistliche zu liefern, woraus man schließen muß, daß die übrigen Schauspieler dem geistlichen Stande nicht angehörten. In Frankreich waren es die von Jerusalem, von St. Compostella, aus Rom oder von anderen Wallfahrtsorten zurückkehrenden Pilger, welche mit Pilgerstab und Muschelhut truppweise die Straßen durchzogen und geistliche Wechselgesänge von den Mysterien der christlichen Religion, den Wundern der Heiligen und den Leiden der Märtyrer sangen, wodurch einige fromme Bürger von Paris bewogen wurden, im Jahr 1398 Geld zusammen zu schießen, um zu St. Maur ein Theater einzurichten, auf welchem die Passionshistorie aufgeführt werden konnte. Der Zulauf des Volkes war aber so ungeheuer, daß der Prevot von Paris in einer Verordnung vom 3. Juni 1398 diese Vorstellungen verbot, wenn sie nicht ausdrücklich vom König erlaubt würden. Die Passionsbrüderschaft (Confrérie de la passion) wandte sich daher an den Hof. Der König hatte Lust, sie zu sehen, und sie machte ihre Sache so gut, daß ihr am 4. December 1402 ein Patent ertheilt wurde, welches sie als die „Brüder der Passion" (Confréres de Passion de Notre Seigneur) bestätigte. Hierauf sah sich die Gesellschaft nach einem passenderen Lokale um. Nun hatten etwa um 1200 ein paar deutsche Edelleute in der Nähe von Paris ein Stück Land gekauft und dort ein großes Haus erbauen lassen, um Pilger und arme Reisende gastlich aufzunehmen, die spät Abends ankamen, wenn die Thore von Paris bereits geschlossen waren. Nach dem Tode der beiden Gründer aber war dieses Werk der Barmherzigkeit wieder in Vergessenheit gekommen; das Haus stand öde und war zum Theil schon verfallen. Da sich nun in demselben ein großer Saal befand, der zu theatralischen Vorstellungen geeignet schien, so wurde dort das théatre de la trinité (denn jene Edelleute hatten ihr Haus der Trinität geweiht) errichtet, welches von den Pariser Theatern der Zeit nach das erste war. — In anderen Städten Frankreichs waren es Bürger, welche sich zu dergleichen Aufführungen vereinigten,*) während in England und Deutschland die Rollen aus den Händen der Geistlichen allmälig in die der

*) So heißt es in der Histoire de Berry des Jean Chameau de Lassay, eines Rechtsgelehrten zu Bourges, von einem dort im Jahr 1536 aufgeführten Stück: „Pierre Joubert, grenetier, Benoit Berthier et autres nobles citoyens et bourgeois de la dite ville jusqu' au nombre de douze s'unirent, pour jouer les Actes des Apôtres.

Scholaren und Chorknaben übergingen, bis sich, wie dies auch in Spanien der Fall war, die herumziehenden Sänger und Spielleute ihrer bemächtigten.

XXVII.

Die Moralitäten.

Schon in den Mysterien traten bisweilen einzelne Tugenden oder Laster personificirt auf, namentlich die letzteren; denn von den verschiedenen Teufeln repräsentirte in der Regel jeder einzelne eine besondere Art von Bosheit und Schlechtigkeit. Daher lag der Gedanke nicht allzufern, eigene allegorisch-moralische Schauspiele zu dichten, in denen nur dergleichen personificirte Tugenden und Laster auftraten. Der Ruhm der Erfindung aber gebührt, was Frankreich anbetrifft, den Bazochisten. Unter Philipp dem Schönen erhielten nämlich die Procuratoren und Advokaten, die schon seit langer Zeit im Besitz des Vorrechtes waren, alle öffentlichen Feste und Ceremonien zu reguliren, weil sie mit Prozessen überhäuft waren, die Erlaubniß, Zöglinge aufzunehmen, die als Advokatenschreiber (Clercs) ihnen ihr Amt erleichterten und dabei zugleich in demselben unterrichtet wurden. Sie bildeten so eine eigene Gilde, die ihr eigenes Oberhaupt unter dem Titel „Roi de la Bazoche" hatte, und angeregt durch das Glück, welches die Mysterien der Passionsbrüder machten, versuchten sie mit den von ihnen erfundenen „Moralitäten" das Interesse des Publikums sich zu gewinnen. Anfangs waren dieselben durchaus ernst. So ist der Gegenstand der einen Moralität die Vermählung der Seele mit Jesu, und die darin auftretenden Personen sind: Jesus, die Seele, die Charitas und Veritas, die bonne Inspiration, die Sünden, die Gerechtigkeit und die Töchter Zions. — Eine andere Moralität stellte die neun Stufen dar, durch welche der in Sünden gefallene Mensch wiederum

zur Seligkeit und ins Paradies gelangt, wie aus folgender Inhalts-angabe zu ersehen ist:

L'homme produit de nature au monde, qui demande le chemin de Paradis et y va par neuf journées,

la première, de nature à péché,

la seconde, de péché à pénitence passant par liberal arbitre,

la troisième, de pénitence aux divins commendemens,

la quatrième, des commendemens aux conseils,

la cinquième, des conseils aux vertus,

la sixième, des vertus aux sept dons du St. Esprit,

la septième, des dons aux béatitudes,

la huitiéme, des béatitudes aux fruits du St. Esprit,

la neuvième, des fruits du St. Esprit au jugement et Paradis,

Ganz ähnlich waren die Englischen Moralitäten (moral plays, moralities), von denen die beiden bekanntesten „Every Man“ und „Hick-Scorner“ sind. In dem ersten Stück ist Every Man (Jedermann) der Repräsentant des ganzen Menschengeschlechtes, das dem Tode verfallen einem strengen Gericht entgegen sieht, in welchem ihm nichts helfen kann, als ein rechtschaffenes frommes Leben und der Trost der Religion. Nach einem von dem Boten (messanger) gesprochenen Prologe, in welchem der Inhalt und die Bedeutung des Stückes kurz angegeben ist, tritt nämlich Gott der Vater auf, der zuerst im Allgemeinen über die Entartung des Menschengeschlechtes klagt und hierauf den Tod ruft, dem er befiehlt, Jedermann abzuholen und ihn vor seinen Richterthron zu bringen. Jedermann vernimmt diese Botschaft mit allen Zeichen der Angst und des Schreckens. In seiner Noth wendet er sich zuvörderst an Gutgesellschaft, Anverwandtschaft und Reichthum. Aber diese verlassen ihn. Darauf sucht er Trost bei Gutthat, die ihm zuerst Vorwürfe macht, daß er sie so lange vernachläßigt habe, sich jedoch hinterher seiner annimmt, ihn zu ihrer Schwester Erkenntniß führt, die ihn zu dem heiligen Mann Bekenntniß bringt, der ihm die Buße auflegt, worauf Jedermann vom Priester das Sacrament empfängt. Nachher fängt er an, schwach und immer schwächer zu werden. Die Stärke verläßt ihn, ebenso die Schönheit, die Ueberlegung und zuletzt die Besinnung, und nur Gutthat harrt bei ihm aus, bis er stirbt. Darauf steigt ein Engel herab, sein Requiem zu singen, und der Doctor, welcher den Epilog zu sprechen hat, schärft die Moral des Stückes nochmals den Zuschauern ein.

Der Hick-Scorner beginnt mit einem Prolog, den Mitleid, ein alter Pilgersmann spricht. Hierauf kommen Betrachtung und Ausdauer, zwei heilige Männer zu ihm, die über das ausgeartete Menschengeschlecht klagen, und seinem bösen Treiben ein Ziel zu setzen entschlossen sind. Während sie die Bühne verlassen, tritt Freiwille, ein lüderlicher Mensch, mit Einbildung, seiner ebenso lüderlichen Gefährtin, auf, die mit großem Wohlgefallen von ihrer Lebensweise und den verschiedenen berüchtigten Orten erzählen, wo sie gewesen sind. Bald darauf kommt Hick-Scorner, ein von seinen Reisen zurückkehrender lüderlicher und lasterhafter Freigeist und Religionsspötter zu ihnen. Alle drei rühmen sich ihrer Gottlosigkeit und es dauert nicht lange, so gerathen sie darüber in Streit. Mitleid will denselben schlichten, aber die Streitenden fallen über den Friedensvermittler her, mißhandeln und binden ihn, worauf sie sich entfernen, während der Gefesselte über die Verderbtheit und Gottlosigkeit seiner Zeit wehklagt. Unterdeß kommen Ausdauer und Betrachtung zurück; sie befreien den Gefesselten von seinen Banden und rathen ihm, die Verbrecher aufzusuchen, was er auch thut. Sobald er aber fort ist, erscheint Freiwille wieder, der zuerst von den beiden heiligen Männern strenge Verweise erhält, bis er endlich mit seiner Gefährtin Einbildung sich zu bessern verspricht, dem lasterhaften Lebenswandel entsagt und sich bekehrt.

Eine andere, in Frankreich sehr beliebte Moralität war die „Verurtheilung des Bankets“ (la condemnation de banquet, à la louange de diette et sobriété pour le profit du corps humain), welche einen streng juridischen Prozeß gegen Souper und Banquet enthält, welche angeklagt worden sind, daß sie den Tod von vier Personen verschuldet haben. Schmarotzerei, Leckerei, Gute Gesellschaft ꝛc. kommen nämlich bei Herrn Banket zu einem Schmause zusammen. Schlagfluß, Gicht, Kolik und andere Krankheiten zeigen sich an einem anderen Fenster des Speisesaals. Banket ruft sie herein, und bald entsteht zwischen den alten und neuen Gästen ein so heftiger Kampf, daß von den ersteren vier (Leckerei, Schmarotzerei, Ihre Gesundheit und Mich zu bedanken) todt auf dem Platze bleiben. Deshalb wird Banket von den Uebrigen bei dem Richter Erfahrung verklagt, welcher zuvörderst Souper zu einer Strafe verurtheilt, weil von diesem zu viele Schüsseln aufgetragen werden, wobei ihm zugleich mit der Drohung, im Uebertretungsfalle gehängt zu werden, anbefohlen wird, sich dem Diner nicht weiter als sechs lieues (Meilen, Stunden) zu nähern; Banket dagegen wird zum

Tode verurtheilt und von der „Diät,“ die das Scharfrichteramt zu vollziehen hat, erdrosselt.

Ein ziemlich ähnliches Stück scheint auch der „Schlemmer“ gewesen zu sein, das noch im XV. Jahrhundert mit vielem Beifall in der Dauphiné gegeben wurde, und in welchem Asmodi, der Teufel der Schwelgerei, und Pluto, der Reichthumsteufel, vor dem Richterstuhl Gottes des Vaters erscheinen und die Verurtheilung des auf den Knieen liegenden und um Barmherzigkeit flehenden Schlemmers verlangen. Ein Engel ist dabei sein Fürsprecher und dieser ist schon nahe daran, die Begnadigung für ihn zu erlangen; da erscheint Lazarus, der, sobald er von der Sache unterrichtet ist, in die Worte ausbricht:

Che! Messer Padre Eterno,
Voi dunque salvare
Di Belzebutte un germe, un mascalzone,
Spilorcio e crapulone,
Che va per le cugine
Le pentole fuitando, et del Profeta
Se qualchedun gli parla, o delle legge,
La pancia ei si tasteggia, e poi risponde:
Che legge? Che Mose?
Il Pentateuco mio questo è alla fè.*)

Allerdings hat dieses Stück, wie man auf den ersten Blick erkennt, die Parabel vom reichen Mann und dem armen Lazarus zur Grundlage, und gehörte daher seines biblischen Inhalts wegen eigentlich in das Gebiet der Passionsbrüderschaft. So streng jedoch ließen sich die Mysterien und Moralitäten nicht sondern, und mit eben demselben Rechte, als die Mysteriendichter sich erlaubten, die Barmherzigkeit, Gerechtigkeit, Wahrheit und andere Tugenden oder Laster personificirt auf die Bühne zu bringen, mußte es auch den Dichtern der Moralitäten erlaubt sein, diese oder jene moralische Stoffe aus der Bibel zu entlehnen. Ohnedies mußte man sich bald überzeugen, daß abstracte Begriffe, durch allegorische Personen dargestellt, nie das Interesse haben konnten, das eine Geschichte

---

*) „Was, Herr, ewiger Vater? Du willst also ein Teufelskind begnadigen, einen Straßenräuber, einen Filz, einen Schlemmer? Der in die Küchen läuft, die Töpfe zu beschnüffeln, und wenn Einer ihm vom Gesetz und den Propheten sagt, seinen Wanst streichelt und antwortet: Was Gesetz? Was Moses? Dies sind in Wahrheit meine fünf Bücher Mosis.“

hat. Nur der in abenteuerlicher und grotesker Gestalt und gewöhnlich von einer kleineren Figur, dem Laster (vice) begleitete Teufel amüsirte mit seinen Ränken und Schwänken das Publikum noch am meisten. Um also den Beifall, den es mit unverkennbarer Vorliebe den Possenspielen der „Sorglosen Kinder" (Enfans sans souci) zuwandte, wieder zu gewinnen, kamen die Bazochisten auf den Gedanken, ihren ernsten Moralitäten ein drolliges Possenspiel zum Schluß beizufügen, und hiermit war, da auch die Passionsbrüder diesem Beispiel folgten, den eigentlichen Histrionen der Zugang zu dem, aus seinem Verband mit der Kirche mehr und mehr herausgetretenen Theater wieder eröffnet.

Um jedoch den Einfluß, den dies auf das Schauspielwesen hatte und haben mußte, besser zu begreifen, wird es nothwendig sein, einen Rückblick in die früheren Zeiten zu thun, wobei es zunächst auf die Beantwortung der Frage ankommen wird, was während der Ausbreitung und Einführung des Christenthums aus den Histrionen und Pantomimen der römischen Kaiserzeit geworden war.

XXVIII.

Die Sänger, Spielleute und Gaukler.

Das Narren- und Eselsfest.

Schon im fünften Jahrhundert hatten, wie Augustinus *) bezeugt, die Theater in den Provinzen des occidentalischen Reiches meist aufgehört, und Salvianus bemerkt ausdrücklich, daß sie zu Mainz, Cöln, Trier, Marseille und in Spanien bereits ganz verfallen seien. Nur in Rom und Ravenna dauerten sie etwas länger fort, ohne jedoch dem allgemeinen Untergang entgehen zu können. Denn den kirchlichen Verordnungen gegen dergleichen heidnische Lustbarkeiten kamen in diesem Fall die traurigen Zeitverhältnisse zu Statten, welche durch das Einbrechen und die Verwüstungen jener fremden, wilden und kriegerischen Völkerschaften herbeigeführt wurden, die damals Europa überschwemmten und die Römische Weltherrschaft in ihren Grundfesten erschütterten. Bald war durch die erfolglosen Kriege gegen diese Barbaren, und durch ihre Plünderungen in den eroberten Städten das Vermögen des Staates wie der Privatleute so erschöpft, daß der ungeheure Aufwand, den die Schauspiele erforderten, nicht mehr bestritten werden konnte. Den Eroberern aber fiel es um so weniger ein, die theatralischen Vorstellungen zu schützen, je weniger sie denselben Geschmack abgewinnen konnten, und hörten sie noch dazu, mit welchem Eifer die christliche Kirche die Theater als Wohnstätten des Teufels und seiner Dämonen schilderte und ihre Zerstörung als eine Zerstörung der Werke des Satans pries, so

*) Augustin. de consensu evang. I. 33. Per omnes civitates cadunt theatra, cadunt et fora et moenia, in quibus daemonia colebantur. Unde enim cadunt, nisi inopia rerum, quarum lascivo et sacrilego usu constructa sunt.

mußte sie dies nur noch geneigter machen, der Geistlichkeit hierin zu willfahren. Sie brachten ihr ja damit kein Vergnügen zum Opfer, sondern befriedigten vielmehr ihre wilde Zerstörungslust, während sie zugleich ein Gott wohlgefälliges Werk verrichteten.

Den Histrionen und Pantominen, die sich somit der öffentlichen Schauplätze ihrer vormaligen künstlerischen Wirksamkeit beraubt sahen, blieb also nichts anderes übrig, als in Privathäusern bei Hochzeiten, Gastmählern oder anderen festlichen Gelegenheiten, und wo sich sonst ein schaulustiges Publikum zusammenfand, ihre Künste zu produciren, und je mehr es ihnen binnen Kurzem gelang, den Geschmack desselben kennen zu lernen, um ihre Kunstproductionen danach einzurichten, desto beliebter wurden sie und desto reichlicher die Gaben, mit denen man sie beschenkte, wenn sie ihre Sachen gut gemacht hatten. Zu Karls d. Gr. Zeiten waren sie bereits so sehr in Aufnahme gekommen, daß jeder Vornehmere es für eine Art Pflicht hielt, seine Gäste während des Mahles durch die Künste einer Histrionenbande unterhalten zu lassen, und Alcuin eifert in einem Briefe vom Jahr 791 mit großer Entrüstung gegen diese Sitte. „Wer Histrionen," schreibt er unter andern, „Mimen und Tänzer in sein Haus aufnimmt, weiß gar nicht, welch eine Menge unreiner Geister diesen folgt" *). In gleicher Weise rügt Agobard, Erzbischof von Lyon, um das Jahr 836 das strafbare Verfahren derer, welche den Histrionen, Mimen und den schmutzigsten Possenreißern vollauf zu trinken geben, während sie die Armen der Kirche Hungers sterben lassen **). Daher schickte auch der Kaiser Heinrich II. (1002—1024), als sich bei Gelegenheit seiner Vermählung mit Agnes, der Tochter des Wilhelm v. Poitiers, auf dem Schloß Ingelheim eine Menge Histrionen und Possenreißer, wie gewöhnlich einfanden, die ganze Gesellschaft ohne Speise und Trank fort, und vertheilte, wie Otto von Freisingen *) in seiner Chronik sich ausdrückt, was er den Gliedern des Teufels entzogen hatte, reichlich an die Armen.

---

*) Alcuin. Ep. 107. Nescit homo, qui histriones et mimos et saltatores introducit in domum suam, quam magna eos immundorum sequitur turba spirituum.

**) Agobard. Liber de dispens. „Inebriat histriones, mimos turpissimosque et vanissimos joculatores, quum pauperes Ecclesiae fame discruciati intereant."

***) Chronic. VI. c. 32. Quumque ex more regio nuptias

Wie sehr aber auch die Kirche gegen die Possenspiele solcher Leute eiferte und wie gehorsam sich manche ihrer Glieder diesen Verboten fügten, — ganz ließen sich diese Vergnügungen nicht ausrotten. Denn bei einer Hochzeitsfeier z. B. schien die Hauptlust zu fehlen, wenn jene Possenreißer ausblieben, und das Concil zu Aachen (816) mußte sich damit begnügen, den Geistlichen zu befehlen, daß sie bei dergleichen Gelegenheiten nur so lange dablieben, bis die Histrionen, Mimen und Spielleute kämen; dann sollten sie aufstehen und das Haus verlassen *).

Wenn hier neben den Histrionen und Mimen, welche wahrscheinlich mehr durch stummes Gebehrdenspiel, Tänze und Luftsprünge die Zuschauer amüsirten, auch die „Spielleute" d. h. die Sänger und Musiker erwähnt werden, so hat man, wie es scheint, an die Nachkommen jener alten Barden zu denken, die vormals theils auf das Geheiß der Priester ihre religiösen Gesänge anstimmten, theils bei anderer Gelegenheit auf den Wunsch der Zuhörer, das Lob und die Thaten dieses oder jenes Nationalhelden besangen. So lange nun die Religion und der Cultus des Heidenthums in unangetastetem Ansehen heilig und ehrwürdig dastanden, hatten auch die Barden Theil an dem Ansehen, das den beim Cultus betheiligten Dienern im Heiligthum der Götter zukam.

Ganz anders aber wurde es, als man bei der Einführung des Christenthums den neubekehrten Völkern vor allen Dingen einschärfte, ihren bisherigen Gottesdienst für Teufelsdienst und ihre heidnischen Priester für Teufelspriester zu halten. Denn damit waren natürlich auch die Barden und ihre Gesänge, so weit sie sich auf religiöse Gegenstände bezogen, als im Dienst des Satans und seiner Dämonen stehend, verurtheilt, und höchstens wurde den Sängern gestattet, zum Preise jener alten Nationalhelden dann und wann ein Lied anzustimmen. Das Volk blieb allerdings, wenn auch seine Fürsten zum Christenthum übergetreten waren, noch lange dem Cultus seiner Väter getreu, und wurde es auch mit Gewalt

---

Inglinheim celebraret, omne balatronum et histrionum collegium, quod, ut assolet, eo confluxerat, vacuum abire permisit, pauperibusque ea, quae membris Diaboli subtraxerat, large distribuit.

*) Concil. Aquisgr. c. 83. Quod non oporteat Sacerdotes aut Clericos quibuscunque spectaculis, in scenis aut in nuptiis interesse, sed antequam Thymelici (sc. histriones, musici aut mimi) ingrediantur, exsurgere eos convenit atque inde discedere.

in den Fluß hineingetrieben und dort in Masse getauft, so machte dies doch für den ersten Anfang seine religiösen Vorstellungen um nichts anders; und nach wie vor hörte es die Gesänge seiner Barden gern.

Indem jedoch der Papst Gregor d. Gr. († 604) darauf bedacht gewesen war, der Kirche eine ihr ganz eigenthümliche und von allem Weltlichen sich fern haltende Gesangsweise zu geben, welche nachmals in allen Kirchen des Abendlandes eingeführt und namentlich von Karl d. Gr. mit besonderem Eifer gepflegt wurde, hatte sich von da an kirchliche und weltliche Musik so streng gesondert, daß sie, und demnach auch die Kirchensänger und die mit der weltlichen Musik Beschäftigten einen schroffen Gegensatz bildeten. Was der Kirche angehörte, hatte schon dadurch den Charakter des Ehrwürdigen und Heiligen, wie auf der anderen Seite die weltliche Musik eben darum, weil sie weltlich war, den Charakter der Frivolität und sündlichen Weltlust hatte. Indeß, die Kirchengesänge waren lateinisch, und mit wie viel Andacht man sie auch anhörte, verstehen konnte man eigentlich wenig oder nichts davon. Man wußte nur von den Priestern, daß es ein Gott wohlfälliges Werk sei, wenn man die Messe fleißig besuchte, und mochte es mit für einen Beweis christlicher Frömmigkeit halten, wenn man trotz der Unverständlichkeit des Meßgottesdienstes regelmäßig ihm beiwohnte. Die Lieder der weltlichen Sänger dagegen waren durchweg in der Allen verständlichen Landessprache, und man hörte sie mit Wohlgefallen. Aber gerade darum mußten sie bedenklich erscheinen. Was war also zu thun? Der Freuden des ewigen Lebens wollte man nicht verlustig gehn; darum durfte die Kirche mit ihrem Gottesdienst nicht versäumt werden. Aber auch die Freuden dieser Welt waren so schön; sollte man sie ganz entbehren? Selbst die Priester glaubten in ihrer Strenge nicht so weit gehen zu dürfen, dies rücksichtslos zu fordern, und wie sie darauf bedacht waren, den kirchlichen Gottesdienst so anzuordnen und einzurichten, daß die Sinnlichkeit dabei ihre Befriedigung fand, so zeigten sie auf der anderen Seite ihre Milde auch darin, daß sie es gestatteten, wenn sich bei Volks- und häuslichen Festen die Sänger und Spielleute einfanden.

Aber dergleichen Festlichkeiten kamen an einem und demselben Ort nur seltener vor. Wollten diese Spielleute also ihren Unterhalt haben, so mußten sie von Ort zu Ort ziehen, um gerade zu der Zeit da zu sein, wenn dergleichen Festlichkeiten begangen wur-

den und man am meisten aufgelegt war, sie zu hören. Gewöhnlich waren es kleinere oder größere Gesellschaften, die, ohne einen festen Wohnsitz zu haben, mit Weib und Kind von Stadt zu Stadt, von Schloß zu Schloß wanderten, und das Volk auf den Marktplätzen oder die Großen in ihren Schlössern zu belustigen suchten. Die Hauptpersonen bei diesen Banden waren immer die eigentlichen Sänger, die je nach ihren verschiedenen Productionen verschiedene Namen hatten. Sie hießen Troubadours oder Trouverres (trovatores, Erfinder, vgl. trouver) insofern sie die Dichter und Erfinder der von ihnen vorgetragenen Gesänge waren, Romanciers, wenn es Romanzen waren, die sie sangen, Conteurs (Erzähler), wenn sie die Erzählungen von dem Leben und den Thaten berühmter Ritter zum Besten gaben, oder ganz allgemein Chanteurs (Sänger). Meist nämlich waren es die sogenannten chansons de geste und die romans d'aventures, die man von ihnen zu hören begehrte. Nächst diesen fanden aber auch die lais (Lieder) großen Beifall, die theils fröhlichen, theils traurigen oder andächtigen Inhalts waren und meist mit der Harfe begleitet wurden,*) welche entweder der Dichter und Sänger selbst oder der mit ihm herumziehende Joculator (Jongleur, Gaukler) spielte, der zugleich die Aufgabe hatte, die Gäste bei Festmahlen durch Tänze und burleske Späße zu unterhalten. Doch war Gesang und Spiel keineswegs das Einzige, worauf sich dergleichen Sänger und Spielleute verstanden. Die Besseren unter ihnen haben wir uns vielmehr als feine und gewandte Gesellschafter zu denken, die an den Höfen der Großen gern gesehen und aufgenommen wurden, die Rolle der Rathgeber und Vertrauten spielten und namentlich bei Liebesangelegenheiten ihre Dienste unentbehrlich zu machen wußten. Sie waren es, die für ihren Herrn und Gebieter singen und spielen mußten, wenn er der Dame seines Herzens ein Ständchen bringen wollte, oder ihm allerlei anmuthige Lieder einzustudiren hatten, wenn er es vorzog, selbst als Sänger zu erscheinen. Ihnen wurden die Liebeszeichen anvertraut, die der eine Theil dem anderen überbracht wissen wollte. Ihren Rath holte sich der in Liebesgluth schmachtende Ritter ein, wenn die Dame, für die er entbrannt war, spröde und kaltsinnig von ihm nichts wissen mochte, oder die ver-

*) So heißt es z. B. in einem altfranzösischen Roman:
Il avoit appris à chanter
Et lais et notes à harper,

blühte, eitle Dame, wenn der Ritter alle ihre Liebes- und Huldblicke nicht zu verstehen schien. Sie mußten, wenn es die Vorbereitungen für größere Feste galt, die Anordnung derselben besorgen; sie waren für die Unterhaltung der Gäste verpflichtet, und oft mußten sie mit ihren Liedern, Scherzen und Schmeicheleien die die Augen und Ohren des Wirthes und der ganzen Gesellschaft zu fesseln suchen, um der Tochter eine günstige Gelegenheit zu verschaffen, mit dem Geliebten ein paar süße Worte zu wechseln, von denen der Vater oder die Mutter nichts hören durfte.

Kein Wunder, daß die Geschickteren und Gewandteren unter ihnen gern in Dienste genommen wurden, und als Ministeriales (Minstrels, Menetriers) in dem Hofgesinde eines kunstliebenden Fürsten oder Grafen oft die erste Stelle einnahmen. Wie vielseitig sie sich aber als brauchbar zeigten, mag man aus den Worten des einen Menetriers schließen, in denen er alle seine Künste gegen einen anderen rühmt, der mit ihm zugleich in das Schloß eines Großen gekommen war, und den er gern verdrängt hätte.

Ge sai (je sais) bien chanter une note (chanson),
Ge sai Contes, ge sai Fableau (fablieaux),
Ge sai conter beax diz noveax (dits nouveaux),
Rotruenges*) viez (vieilles) et noveles
Et Servantois et Pastoreles.**)
Ge sai porter conseil d'amors
Et faire chapeles de flors
Et çeinture de druerie
Et beau parler de cortoisie.

Eine andere Stelle eben dieses Gedichtes belehrt uns zugleich über mehrere bei den Menetriers gebräuchliche Instrumente. Sie lautet:

---

*) Die Rotruenges waren eine Art Rundgesang, die mit der Rote begleitet wurden. Was die Rote betrifft, so bezeichnete man damit theils ein Saiteninstrument, theils eine Art Glockenspiel. In dem einen Briefe des Mainzer Erzbisch. Bonifacius. z. B. heißt es: Delectat me quoque Citharistam habere, qui possit citharizare in cithara, quam nos apellamus Rotta. Ebenso gewiß aber ist es auch, daß man eine Art Glockenspiel, gewöhnlich ein bogenförmiges Holz oder einen Reifen mit einer Menge Glöckchen oder Schellen behängt, Rota nannte, und wie beliebt diese Glockenspiele waren, beweisen die sogenannten Cymbelsterne in unseren alten Orgeln.

**) Die Servantois oder Sirventes waren Lieder satirischen Inhalts, die Pastoreles dagegen Hirten- und Schäferlieder.

Ce sài juglere (jouer) de Viele,
Ce sai de Muse et de Frestele
Et de harpe et de Chiphonie
De la Gigue, de l'Armonie
Et el Salteire et en la Rote.*)

Die herkömmlichste Art der Begleitung aber war und blieb immer die mit der Harfe. So heißt es z. B. in dem Roman de Giron le Courtois „Il tenoit une harpe et harpoit et chantoit tant doulcement un lay, qui avoit esté fait nouvellement et qui etoit appellé le lay de deux Amans.“ Wenn man daher auch nebenbei noch eine Menge anderer Instrumente hatte, so dienten diese doch eigentlich mehr, um Lärm zu machen, als einen musikalischen Genuß in unserem Sinn zu erzeugen. Und gewiß wird man von der Wahrheit nicht allzuweit abirren, wenn man sich die meisten der im Uebrigen genannten Instrumente als Pauken-, Trommel- und Triangelähnliche denkt, zu denen noch Glockenspiele und Castagnetten kommen mochten, die mehr beim Tanz in Anwendung kamen, und in Verbindung mit den Tuben und Trompeten bei

*) Die Vielle, im mittelalterlichen Latein Vidula, vitula oder viella, scheint nichts anderes, als die gewöhnliche Bettlerleier gewesen zu sein, deren Saiten durch ein mit der einen Hand gedrehtes Rad und durch eine Reihe Tasten für die zweite Hand klangbar gemacht wurden. Die Müse ist dasselbe, was die Cornemuse oder die Muselte der französischen Bauern noch heutzutage ist, die Sackpfeife, der Dudelsack oder Polnische Bock. Mit Frestele, Fretel oder Fretiau, scheint die Siebenpfeife, eine Art Papagenoflöte gemeint zu sein. Dunkler aber ist der Ausdruck Chiphonie; denn da er mit den Ausdrücken Sifoine und Symphonie wechselt, unter Symphonie aber bald die Lyra oder Tibia, bald das Sistrum oder die Tuba verstanden wurde, so könnte ebensogut das eine, wie das andere von diesen Instrumenten gemeint sein. Uebrigens darf man nur die Grundbedeutung des Wortes „Zusammenklang“ festhalten, um es begreiflich zu finden, daß alle Instrumente, welche so eingerichtet waren, daß sie zwei oder mehr Töne zugleich hören ließen, mit dem Namen „Symphonie“ bezeichnet werden konnten. Die Gigue war, den ältesten franz. Wörterbüchern zufolge, ein Tanz, der auf dem Seil getanzt wurde; im Italienischen dagegen bezeichnete das Wort, wie im Deutschen, eine Geige oder Fibel, und in diesem Sinne scheint es auch in der angeführten Stelle gebraucht zu sein. Bei der Armonie aber wird man eher an ein Zusammenklingen von Saiteninstrumenten und Klingeln mit metallnen Ringen zu denken haben, als an ein besonderes einzelnes Instrument.

Turnierfestlichkeiten gebraucht wurden, während man die eigentlichen Gesangsstücke vorzugsweise mit der Harfe oder Cither begleitete.

Das eigentliche Heimathsland dieser Sänger und Dichter war die Provence und die übrigen herrlichen Küstenländer des südlichen Frankreich. Hier, wo reichgesegnete Fluren mit den lieblichsten Erzeugnissen des südlichen Bodens, romantische Thäler und Berge in dem fruchtbaren Sevennengebirge, eine freundliche Meeresküste, von welcher in der Zeit des hohen Sommers sanfte Kühlung herüberwehte, hier in diesen paradiesisch schönen Gegenden unter einem immer heiteren blauen Himmel, wo die Natur ihre Gaben in so reichem Maße darbot und von den Menschen so wenig Mühe und Anstrengung verlangte, — hier konnte man das Leben fast nur von seiner heiteren Seite kennen. Alles forderte ja zum fröhlichen Lebensgenuß auf, und je weniger diese glücklichen Gefilde, einzelne Privatfehden abgerechnet, die mehr dazu dienten, den jugendlichen Lebensmuth zu stärken, als ihn auf eine harte Probe zu stellen, bis zu den Zeiten des unglücklichen und gräuelvollen Albigenserkrieges von kriegerischem Waffengeklirr beunruhigt wurden, desto mehr mußte unter dem Schutz der fast unumschränkt regierenden Grafen fast Alles den Charakter eines idyllischen und sorglos-heiteren Frohsinns haben. Nirgends hat sich die Chevalerie mit ihrer Courtoisie und Galanterie in so anmuthiger Weise entwickelt, als eben hier, und während in Nordfrankreich, Deutschland und England die Ritter einander zu blutiger Fehde herausforderten und selbst bei den Turnieren, welche nur Spiel und Ergötzung sein sollten, nicht selten Blut floß, war die Provence das Land der Liebesgerichtshöfe (cours d'amour), wo nicht in blutigen Kämpfen, sondern in heiteren Wettgesängen um den Preis gestritten wurde. Hier sah man die fröhlichen Schaaren festlich geschmückter Damen und Ritter auf bunten Wiesenteppichen, in der Nähe eines duftenden Orangenwäldchens unter dem tiefblauen Zelt des heiteren Provençalischen Himmels, und ernsthaft hörte die Königin des Festes im Kreise der übrigen Damen dem Wettgesang der in lieblichen Reimen über dieses oder jenes Liebesthema streitenden Sänger zu, um alsdann das Urtheil (arrêt d'amour) auszusprechen. Leicht und fröhlich floß so das Leben dahin, und an jedem neuen Morgen war es die erste Frage, welchen Spielen und Festen dieser Tag bestimmt werden solle.

Natürlich konnte unter solchen Verhältnissen die Poesie der Provençalischen Troubadours nichts anderes, als reine Naturpoesie

sein, durch und durch lyrisch, indem sie nur den inneren Zustand die Gefühle und Leidenschaften, welche die Seele des Sängers erfüllten, ausdrücken sollte. Gelehrsamkeit und wissenschaftlichen Gehalt durfte man in ihren Liedern nicht suchen; wie hätte sich der spielende Kindersinn des Provençalen in die Tiefen der Wissenschaften versenken mögen, und wie hätten Gesänge, die in den Kreis und vor den Richterstuhl der Damen gehörten, Beifall gefunden, wenn die Sänger sich in tiefsinnige Speculationen verloren hätten. Dort, an den Höfen wie in den Hütten der heiteren, lebensfrohen Provençalen, gefiel nur die „heitere Kunst" (el gai saber); nur dem flüchtigen Augenblick sollten und konnten die improvisirten Lieder des Troubadour angehören, die in der Form mannigfach und in der anmuthigsten Weise wechselnd, keinen anderen Inhalt hatten, als den des bekannten Motto:

A Dieu mon ame,
Ma vie au roi,
Mon coeur aux dames,
L'honneur pour moi.

Hat man ein paar von ihren Tensons (Wettgesängen), Sirventes (Satiren), Soulas, Lais und Pastourelles (Kriegs-, Liebes- und Schäferlieder), Aubades (Morgenständchen), Serenades (Abendständchen), und Redondes (Lieder mit künstlich eingeflochtenem, stets wiederkehrenden Refrain) gelesen, so ist es so gut, als hätte man alle gelesen, und es gehörte ganz die provençalische Heiterkeit und Lebenslust, welche Gesang, Spiel und Scherz zum eigentlichen Lebensgeschäft machte und nie müde wurde, das hundertmal Gehörte bei jedem neuen Feste immer wieder aufs neue zu hören, dazu, um solcher poetischen Ergötzungen nicht doch endlich überdrüßig zu werden, — eine Ausdauer, die sich jedoch anderwärts nicht in solchem Grade fand. Wenn daher die Jongleurs und Possenreißer, die gewöhnlich in der Gesellschaft des Troubadour erschienen, an den Höfen der provençalischen Großen eine sehr untergeordnete Rolle spielten, kaum gut genug, um die Dienerschaft mit ihren Kunststücken und Späßen zu belustigen, während der Troubadour in dem Kreise der feinsten Damen eine allezeit willkommene Erscheinung war, und man um seinetwillen die etwaigen Ungezogenheiten seines Gefolges gern übersah, so mußte schon in Nordfrankreich das Verhältniß ein anderes und gerade umgekehrtes werden. Hier waren es, da das ewige Einerlei der Troubadours die Zuhörer bald ermüdete, bei

weitem mehr die Possenreißer, an denen man Gefallen fand, und je unsauberer und zuchtloser das ganze Thun und Treiben dieser Leute war, desto mehr glaubte der König Philipp II. August (1180—1223) sich verpflichtet, dieselben, nachdem sie von Constance, der Gemahlin des Königs Robert (998—1031), die aus der Provence stammte und in Paris dieselben Ergötzlichkeiten zu haben wünschte, an die sie von der Heimath her gewöhnt war, im Jahr 1009 dort eingeführt worden waren, wiederum zu verbannen, ein Gesetz, das bald darauf Ludwig IX. der Heilige (1226—1270) wiederholte, da sich die Verjagten doch wieder eingefunden hatten.

Beauchamps meint allerdings, daß dieses Verbot weniger den Jongleurs, die mit den Troubadours herumzogen, als vielmehr den Pantomimen gegolten habe*), und gewiß waren diese vorzugsweise gemeint. Indeß, auch die provençalischen Dichter beschränkten sich späterhin, als die Vorliebe für ihre lyrischen Gesänge schwächer zu werden begann, nicht mehr auf diese, sondern versuchten ihr Glück auch auf dem Gebiet der dramatischen Kunst. So wird von einem gewissen Anselme Faidit, dem Sohn eines Bürgers von Avignon (um 1220) erzählt, er sei nicht nur Dichter und Musiker, sondern zugleich ein ausgezeichneter Komiker gewesen, aber dabei so leichtsinnig und lüderlich, daß er trotz der beträchtlichen Einnahmen von seinen Komödien und Tragödien, für die er bisweilen ein Honorar von 3000 livres erhalten habe, immer bald wieder in die größte Armuth gerathen sei, zumal da seine hübsche Frau, die seine Lieder sang, ein ebenso unordentliches Leben führte.**)

Ein besonders anschauliches Bild von dem leichtsinnigen und sorglosen Leben dieser provençalischen Dichter giebt das Leben des genialen und vielbewunderten Pierre de Ruere, der aus dem Hause de Puymont, einem der ältesten der Provence, stammte und nicht nur gute Verse zu machen verstand, sondern sie auch sehr anmuthig vorzutragen wußte. Er verliebte sich in die Tochter eines

*) Beauchamps Recherches sur les theatres de France I. 164. St. Louis renouvella les ordonnances de Philippe Auguste, son grand pere, et il chassa les jongleurs, les comédiens et les farceurs du royaume: mais ce n'étaient, que des pantomimes, que Constance de Provence, femme de Robert, avait introduits vers l'année 1009, époque, où l'on doit fixer leur établissement.

**) Vgl. Beauchamps Recherches I. 19.

Neapolitanischen Edelmannes aus dem Hause der Carracioli, fand aber kein Gehör. Vergebens gab er sein ganzes Geld hin, um durch Bestechung der Dienerschaft Zugang zu seiner Geliebten zu finden; vergebens verkaufte er, da das Geld zu Ende war, selbst sein Pferd. So sah er sich, ohne seinen Zweck erreicht zu haben, ganz ohne Mittel. Doch er wußte sich Rath. Bald hatte er sich ein Pilgerkleid verschafft, in dem er sich nach Aix begab, wo er einem Priester auf dem Lande einen Schein vorzeigte, daß er die Erlaubniß zu predigen habe. Das Pilgerkleid verschafft ihm bald das Zutrauen des ehrlichen Landpriesters, der ihn bittet, die Charfreitagspredigt zu halten. Der neue Prediger besteigt wohlgemuth die Kanzel und beginnt mit einigen erbaulichen Redensarten. Bald darauf aber fängt er an mit pathetischem Vortrag zu singen:

Peu m'importe, que la nature
Dans ces beaux lieux
Par la plus brillante verdure
Charme nos yeux:
Le printemps et toutes fleurs
Qu'il fait éclore,
Ne font qu' augmenter les rigeurs
Du mal, qui me dévore.

De l'hiver le plus redoutable,
Les jours affreux
Offrent une image agréable
Aux malheureux.
Je hai le soleil, qui me luit,
Je hai la vie.
Et je ne cherche, que la nuit
Eloigne de Sylvie.

Die zahlreich versammelte Dorfgemeine hört andächtig zu, und als der Pilgersmann hinterher wirklich noch einige Psalmen auf der Kanzel anstimmt, ist sie so erbaut und entzückt, daß sie ihm, da er am Schluß des Gottesdienstes nach Pilgersitte mit dem Muschelhut in der Hand an den Kirchthüren steht, so reichliche Almosen giebt, daß sie vollkommen hinreichten, ihn aus seiner Geldnoth zu befreien, worauf er zu der Dame seines Herzens zurückkehrt, die ihn nunmehr günstiger aufnimmt.

In eben diese Zeit gehört auch Lucas de Grimaud (um 1308), der Verfasser einiger Komödien, die sehr bittere Ausfälle

auf den Papst Bonifacius VIII. enthielten, weshalb der Dichter von der Obrigkeit gezwungen wurde, selbst sie zu verbrennen. Er that es, hatte sie aber so gut im Kopf, daß er sie bald darauf aus dem Gedächtniß wieder aufschrieb. — Eine günstigere Aufnahme fanden die Arbeiten des Parasols (um 1383), der unter andern fünf Tragödien schrieb, die das ganze Leben der Königin Johanna — sein Vater war ihr Leibarzt — enthielten, und von dem Papst Clemens VII., dem er sein Werk dedicirte, so wohl aufgenommen wurden, daß der Verfasser das Canonicat zu Sisteron und eine Präbende erhielt.

Von der Provence aus verbreiteten sich die Troubadours mit den Jongleurs wie nach dem Norden, so nach dem Süden. Fast überall aber mußten die edleren und anständigeren Dichter unter den lüderlichen Possenreißern leiden. Jene ersteren, die von kunstliebenden Fürsten gern an den Hof gezogen wurden und als Hofdichter oft in hohem Ansehen standen, mochten noch so sehr mit Verachtung auf diese unsauberen Spaßmacher herabsehen und gegen jede Verwechselung mit ihnen protestiren, das Volk machte doch keinen Unterschied zwischen Beiden, und in Spanien wurden allesammt zu der Klasse der Juglares gerechnet, von denen wenigstens die, welche öffentlich für Geld Gesänge, Tänze, Pantomimen und Musik aufführten, — und was blieb Leuten, die kein anderes Mittel hatten, sich ihren Lebensunterhalt zu erwerben, anders übrig? — in Alfonso's X. Gesetzbuch für infam erklärt waren. Gleicherweise standen diese Leute in England und Deutschland im übelsten Rufe. „Kämpfer und ihre Kinder, Spielleute und Alle, die unehrlich geboren sind, heißt es z. B. im Sachsenspiegel (I. art. 34), die sein alle rechtlos.“ Ihre Kinder durften, da sie den unehelich Geborenen gleichgeachtet wurden, kein Handwerk erlernen, und daraus ergab sich denn fast von selbst, daß sie bei der Lebensweise ihrer Eltern bleiben mußten.

Hiermit verglichen war das Urtheil und die Praxis der Kirche ungleich milder. Das für die Histrionen und Gaukler, wie für die gesammte Christenheit überhaupt geltende Hauptgesetz war die auf dem IV. Lateranconcil (1215) neu eingeschärfte Verpflichtung,*) daß

*) Concil. Lateran. IV. c. 21. Omnis utriusque sexus fidelis, postquam ad annos discretionis pervenerit, omnia sua solus peccata saltem semel in anno fideliter confiteatur proprio Sacerdoti, et injunctum sibi poenitentiam propriis viribus studeat ad-

jeder Christ, männlichen oder weiblichen Geschlechts, sobald er zu den Jahren der Unterscheidung gekommen, wenigstens Einmal im Jahre um die Osterzeit seine Sünden beichten und zur Communion kommen solle, falls nicht der Priester selbst aus erheblichen Gründen ihn vom Empfang des Sacramentes zurückhalte. Wer dagegen diesem Gebot nicht Folge leiste, der soll sowohl bei Lebzeiten von dem Eintritt in die Kirche abgehalten werden, als auch sterbend des christlichen Begräbnisses entbehren. — Nach diesem Gesetz hatten also auch die Jongleurs, Histrionen, Spielleute, Bänkelsänger und wie sie weiter heißen, sobald sie es nicht unterließen, alljährlich einmal zur Osterzeit zur Beichte und Communion zu kommen, mit allen übrigen Christen gleiche kirchliche Rechte. Allerdings darf dabei nicht vergessen werden, daß auch dem Priester das Recht zustand, Leute, die er für unwürdig hielt, abzuweisen. Indeß scheint man, einzelne Fälle abgerechnet, hierin nicht besonders streng gewesen zu sein. Der Bischof Caspar zu Basel wenigstens verordnete, daß den Pfeifern und Komödianten, wenn sie alljährlich einmal zu der angegebenen Zeit, nach vorhergegangener Beichte und mit gebührender Herzenszerknirschung mit den übrigen Gläubigen zur Communion kämen, das Sacrament gereicht werden könne, sobald sie nur 15 Tage vor und eben so viel Tage nach Empfang desselben der Ausübung ihrer Possenkünste sich enthielten.*)

Dergleichen mildere Urtheile werden uns auch keineswegs befremden, wenn wir wissen, daß der große, als Doctor angelicus hochgefeierte und überhaupt als ein Orakel der Kirche geltende Thomas Aquinas (st. 1274) sich über die Spiele der Histrionen eher günstig, als ungünstig ausgesprochen hatte. Das Spiel

---

implere, suscipiens reverenter ad minus in Pascha Eucharistiae sacramentum: nisi forte de proprii Sacerdotis consilio ob aliquam rationabilem causam ad tempus ab hujusmodi perceptione duxerit abstinendum: Alioquin et vivens ab ingressu Ecclesiae arceatur et moriens Christiana careat sepultura.

*) Charta Episcop. Casp. Basil. — Permittimus ut anno quolibet semel tantum, videlicet in Paschali festo, ipsis (fistulatoribus, tubicinibus et mimis) confessis et contritis et in communione fidelium existentibus, divinissimum Eucharistiae Sacramentum ministrari possit, dummodo per quindecim ante hujus Sacramenti perceptionem et post illam per totidem alios dies ab officiorum eorum et scurrilium operum exercitiis abstineant. Vgl. Scheid. Dissert. de Jure in Musicos singulari.

überhaupt,*) meinte er, ist zum Lebensverkehr nothwendig, und zu den erlaubten Ergötzlichkeiten, welche zur Erheiterung der Menschen dienen, gehören auch die Spiele der Histrionen. Diese letzteren befinden sich daher auch nicht im Stand der Sünde, sobald sie das Spiel mit Mäßigung betreiben, d. h. sich keiner unerlaubten Worte bedienen und es nicht zu unpassenden Zeiten veranstalten. Daher begehen auch Diejenigen keine Sünde, welche mit Mäßigung solchen Schauspielen beiwohnen, und sie thuen recht, wenn sie den Schauspielern dafür eine Belohnung geben. Denn wenn Augustinus sagt, daß es ein großes Laster sei, den Histrionen sein Geld zu geben, so ist dies nur von Denen zu verstehen, welche solchen Histrionen geben, die sich im Spiel Unanständigkeiten erlauben, oder von Denen, welche ihr Geld an Solche verschwenden, nicht aber von den Histoionen, welche bei ihrem Spiel anständig und gemäßigt sind.

In gleicher Weise urtheilte späterhin auch Antoninus, Erzbischof v. Florenz, (st. 1459) der Verfasser des ersten vollständigen scholastischen Systems der theologischen Moral, welcher mit Berufung auf das Urtheil des Thomas, erklärte**): „Die Schauspielkunst

*) Thom. Aquin. Summa II. 2. quaest. 168. art. 3. Ludus, sicut dictum est supra, est necessarius ad conversationem vitae humanae: ad omnia autem, quae sunt utilia conversationi humanae, deputari possunt aliqua officia licita: et ideo etiam officium histrionum, quod ordinatur ad solatium hominibus exhibendum, non est secundum se illicitum, nec sunt in statu peccati, dummodo moderate ludo utantur, id est, non utendo aliquibus illicitis verbis et non adhibendo ludum negotiis et temporibus indebitis, unde illi, qui moderate iis subveniunt, non peccant, sed juste faciunt, mercedem ministerio eorum iis tribuendo. Et licet D. Augustinus dicat, quod donare res suas Histrionibus vitium est immane, hoc intelligi debet de illis, qui dant Histrionibus, qui in ludo utuntur illicitis, vel de illis, qui superflue sua in tales consumunt, non de illis Histrionibus, qui moderate ludo utuntur.

**) Antonin. Summa III. tit. 8. c. 4. sess. 12. Histrionatus ars, quia deservit humanae recreationi, quae necessaria est vitae hominis secundum D. Thomam, de se non est illicita, unde et de illa arte vivere non est prohibitum, ita tamen, quod fiat observatis debitis circumstantiis locorum, temporum et personarum: non enim decet, Clericum talia exercere, neque opportet nec in ecclesia nec tempore poenitentiae, ut Quadragesimae.

ist, weil sie zur Erholung des menschlichen Geistes dient, welche zum Leben des Menschen nothwendig ist, nach Thomas, an sich nicht unerlaubt, weshalb es auch nicht verboten ist, von dieser Kunst zu leben, jedoch mit der erforderlichen Berücksichtigung des Ortes, der Zeit und der Personen. Einem Geistlichen ziemt es nicht, dergleichen zu treiben, und eben so wenig darf in der Kirche oder zu Bußzeiten, wie während der vierzigtägigen Fasten, Komödie gespielt werden."

Dergleichen Aussprüche mußten allerdings die strengen Gegner des Theaters in der katholischen Kirche in nicht geringe Verlegenheit setzen. Auf der einen Seite schien es ihnen so unzweifelhaft, daß schon Jeder, der das Theater als Zuschauer besuche, in Beziehung auf sein Seelenheil sich großer Gefahr aussetze, und wieviel mehr die Histrionen, die bei dergleichen Spielen selbst als handelnde Personen auftraten, und auf der anderen Seite war doch auch wieder der große Thomas eine so bedeutende Autorität, der sich nicht leicht widersprechen ließ. Berücksichtigt man jedoch die Zeitverhältnisse, in denen jener hochgefeierte Meister der Scholastik lebte, und die Stellung, welche damals die Kirche dem Volk gegenüber einnehmen mußte, so wird man sich sein Urtheil nicht nur leicht erklären können, sondern es wohlberechtigt finden müssen. Hätte damals die Kirche nach streng puritanischen Grundsätzen verfahren wollen, so würde sie wahrscheinlich nur die alte Erfahrung bestätigt gefunden haben: Wer zuviel will, erreicht nichts. Die Lust an den weltlichen Spielen war einmal da, und es ließen sich wohl leicht eine Menge kirchlicher Verordnungen dagegen geben, aber bei weitem schwerer, ja fast ganz unmöglich war es, ihnen Kraft und Geltung zu verschaffen. Denn sollte das Volk zu Hause nicht spielen, so suchte es in der Kirche seinen Hang zu Ergötzlichkeiten zu befriedigen, und da die christlichen Feste selbst, namentlich das Weihnachtsfest, eine Aufforderung zur Freude enthielten, so war es nur zu erklärlich, daß die Volkslust bei dergleichen Gelegenheiten selbst in dem Gotteshause ihren Tummelplatz suchte und fand. Zudem verlangte die Kirche für die Advents-, wie für die vierzigtägige Vorbereitungszeit zum Osterfest strenge Fasten und und gänzliches Vermeiden alles dessen, was das Gemüth heiter stimmte. Wie aber hätte sie bei lebenslustigen frohen Völkern Gehorsam finden können, wenn diesen nicht gestattet worden wäre, für die mancherlei Entbehrungen, die sie forderte, sich irgend wie zu entschädigen? Daher erlaubte sie endlich stillschweigend, was

mit allen Verboten nicht beseitigt werden konnte, und je unvermeidlicher es war, daß der einmal losgelassene Volksjubel Manches herbeiführte, wodurch das Gotteshaus in Wahrheit geschändet wurde, desto eher mußten Männer, wie Thomas Aquinas, geneigt sein, um einerseits die Kirche vor Entweihung zu schützen, andererseits dem Volk sein Anrecht auf die Freuden des Lebens nicht ganz zu verkümmern, sich in der angegebenen Weise über das Theater auszusprechen, und man wird, um dergleichen Urtheile richtig zu würdigen, weder vergessen dürfen, daß zu den Zeiten jenes berühmten scholastischen Meisters die erst später weiter ausgebildeten Possenspiele noch nicht bekannt waren, noch auch die ausgelassene Lustigkeit unbeachtet lassen, mit der das Volk in der Weihnachtszeit sein Narren- und Eselsfest und vor dem Beginn der Quadragesimalfasten seine Fastnacht feierte, welche darum hier noch kurz charakterisirt werden müssen.

Das Weihnachtsfest wurde bekanntlich von der Abendländischen Kirche zu eben der Zeit begangen, in welcher von den heidnischen Römern die Saturnalien, ein Freudenfest zur Erinnerung an das goldene Zeitalter der Freiheit und Gleichheit unter der Herrschaft des Saturnus in der Weise gefeiert worden war, daß die Sclaven Herrenrechte hatten und von ihren Herren bedient wurden. Mit der Einführung des Christenthums mußten nun allerdings alle jene heidnischen Lustbarkeiten schwinden, welche die „Decemberfreiheit" dieses Festes gestattet hatte. Immer aber schien es hart, dem Volk ein Vergnügen zu nehmen, ohne ihm einen Ersatz dafür zu bieten. Man kam also zunächst auf den Gedanken, die christliche Weihnachtsfreude dadurch zu erhöhen, daß man den heidnischen Gottesdienst in possenhafter Weise nachahmte, um ihn somit zu verspotten, und da mit den römischen Festen in der Regel auch Thierkämpfe verbunden waren, so wußte die Spottlust der Christen sich diese dadurch zu ersetzen, daß Menschen, als wilde Bestien maskirt, sich mit einander balgten. Späterhin jedoch, als das Heidenthum mit seinem Cultus schon längst in Vergessenheit gekommen war, würde eine spottende Nachahmung jener Religionsgebräuche wenig Reiz gehabt haben, und man ließ daher nach und nach die christlichen Festgebräuche und den kirchlichen Gottesdienst an ihre Stelle treten. Während vorher der dazu Erwählte einen heidnischen Opferpriester vorzustellen hatte, mußte er nunmehr einen „Bischof der Narren" vorstellen, und der Umstand, daß man den zweiten Weihnachtsfeiertag als Gedächtnißtag des Märtyrers

Stephanus zu feiern hatte, der im N. T. als „Diakon" genannt wird, schien es zu rechtfertigen, wenn sich bei dem possenhaften Gottesdienst, der zu dieser Zeit in der Kirche selbst stattfinden sollte, auch die Diakonen, wenigstens die Subdiakonen betheiligten, weshalb das Narrenfest auch häufig „Subdiakonenfest" (festum hypodiaconorum) genannt wurde.

Das Fest selbst begann damit, daß der Almosenpfleger, der, wie in Wirklichkeit, so auch hier in der possenhaften Nachahmung die rechte Hand des Bischofs war, mit den Worten:

Silete, silete, silentium habete

allgemeine Ruhe gebot, was die lustige Versammlung mit „Deo gratias" beantwortete. Hierauf begann der Narrenbischof seine Messe ganz in der gewöhnlichen Weise mit dem „Adjutorium nostrum in nomine Domini," worauf das Confiteor und alsdann die Absolution folgte, die der Almosenpfleger im Namen seines Herrn dem Volk mit folgenden Worten ertheilte:

De par Mossenhor l'Evéqué,
Que Dieu vos doné mal al beselé,
Avez una plena banasta de pardos,
Et dôs de Raschâ de fôl lo mento.*)

Am folgenden Tage war die Absolutionsformel folgende:

Mossenhor, qu' es eissi présent,
Vos dona XX banastas de mal de dens,
Et à tôs vôs aoutres aoûssi
Dona una côa de Roussi.**)

Das Hallelujah, welches weiterhin folgte, wurde, wie ein altes Manuscript in einer Kirche zu Sens, in welchem das ganze Ritual ausführlich beschrieben ist, uns belehrt, in dieser Weise gesungen:

Alle — Resonent omnes Ecclesiae
Cum dulci melo symphoniae
Filium Mariae genitricis piae,
Ut nos septiformis gratiae

---

*) „Im Namen des Herrn Bischofs, daß Gott euch ein Uebel an der Leber gebe; möget ihr ferner einen Korb voll von Vergebung haben und ein paar Finger voll Krätze unter dem Kinn."

**) „Der Herr Bischof, der hier gegenwärtig ist, giebt euch zwanzig Körbe voll Zahnschmerzen, und fügt allen den anderen Geschenken, die er euch schon gemacht, einen alten Pferdeschwanz bei."

Repleat donis et gloriae
Unde Deo dicamus — luja.

Hierauf stimmten mehrere hinter dem Altar verborgene Sänger folgende Verse an:

Haec est clara dies clararum clara dierum,
Haec est festa dies festarum festa dierum,

oder auch diese:

Festum festorum de consuetudine morum
Omnibus urbs Senonis festivat nobilis annis,
Quo gaudet Praecentor: tamen omnis honor
Sit Christo circumciso nunc, semper et almo.
Tartara Bacchorum non pocula sunt fatuorum,
Tartara vincentes sic fiunt ut sapientes.

Aus diesen Versen scheint, da ausdrücklich der „Beschneidung Christi“ gedacht ist, hervorzugehen, daß das Narrenfest zu Sens am Neujahr gefeiert wurde, und eben dasselbe muß in Paris der Fall gewesen sein, wie aus einer Verordnung des päpstlichen Legaten, Cardinal Petrus, an Odo, Bischof von Paris, im Jahre 1198 hervorgeht, in welcher die Zügellosigkeit, welcher man sich bei diesem Fest in der Kirche Notre Dame rücksichtslos überließ, streng gerügt wird.*) Aus der Verordnung Odo's vom Jahr 1199 erfahren wir jedoch, daß der St. Stephanstag ganz ebenso gefeiert wurde. Denn in dem bischöflichen Erlaß wird bei dem Verbot jener possenhaften Nachäffung kirchlicher Gebräuche ausdrücklich auch er genannt, „quoniam festivitas beati Protomartyris Stephani ejusdem fere subjacebat dissolutionis et temeritatis incommodo.“

Noch mehr weichen die Angaben über die Feier des Eselsfestes unter einander ab. In Rouen z. B. wurde es schon am Weihnachtstage gefeiert; anderwärts, wie in Beauvais, am 14. Juni zum Andenken an die Flucht Mariä nach Aegypten, oder, wie in

*) Vgl. Bibl. max. Patrum tom. XXIV. p. 1370. Didicimus, quod in festo Circumcisionis dominicae in eadem ecclesia (Parisiensi) tot consueverunt enormitates et opera flagitiosa committi, quod locum sanctum, in quo gloriosa Virgo gratam sibi mansionem elegit, non solum foeditate verborum, verum etiam sanguinis effusione plerumque contingit inquinari: et eatenus adinventio tam perniciosae temeritatis invaluit, ut sacratissima dies, in qua mundi Redemptor voluit circumcidi, festum fatuorum nec immerito generaliter consueverit appellari.

Evreux am 1. Mai, und man wird sich von der Wahrheit wohl kaum allzuweit entfernen, wenn man annimmt, daß die lach- und spottlustigen Franzosen gern jede Gelegenheit benutzten, die sich ihnen zur Veranstaltung solcher Possenspiele irgend darbot. Daß aber auch bei dem Eselsfest die Lachlust reichliche Befriedigung finden mußte, ergiebt sich aus den Beschreibungen seiner Feier. Da es nämlich nach der bekannten Erzählung 4. Mos. 22. eine Eselin ist, auf welcher Bileam zu dem Volk Israel kommt, welchem er von dem aus Jakob aufgehenden Stern weissagt, so glaubte man sich vollkommen berechtigt, wenn man, um theils an die wunderbarer Weise mit Rede begabte Eselin, theils an jene Weissagung zu erinnern, einen Esel mit dem Chorrock behing und in feierlicher Procession unter zahlreicher Begleitung der Geistlichkeit und des Volkes durch die Straßen in die Kirche führte. Vor den Kirchenthüren wurde gesungen:

Lux hodie, lux laetitiae, me judice, tristis
Quisquis erit, removendus erit solemnibus istis.
Sint hodie procul invidiae, procul omnia moesta;
Laeta volunt, quicunque colunt Asinaria festa.

Der Esel wurde hierauf in die Kirche geführt, und von den ihn umringenden Sängern folgendes Lied angestimmt:

Orientis partibus
Adventavit Asinus
Pulcher et fortissimus,
Sarcinis aptissimus.
Hè, Sire Ane, hè.

Saltu vincit hinnulos,
Damas et capreolos,
Super Dromedarios
Velox Madianeos.
Hè, Sire Ane, hè.

Aurum de Arabia,
Thus et myrrham de Saba
Tulit in Ecclesia
Virtus Asinaria.
Hè, Sire Ane, hè.

Dum trahit vehicula,
Multa cum sarcinula
Illius mandibula
Dura terit pabula.
Hè, Sire Ane, hè.

Cum aristis hordeum
Comedit et carduum,
Triticum a palea
Segregit in area.
Hè, Sire Ane, hè.

Amen dicas, Asine,
Jam satur ex gramine:
Amen, Amen, itera,
Aspernare vetera.
Hè, Sire Ane, hè.

Daß es auch bei der Messe toll genug hergehen mochte, kann man sich nach dem eben Angeführten leicht denken, und was Dü

Cange von dem Narrenfest berichtet,*) daß die Theilnehmer des Festes während der possenhaften Messe in abenteuerlichen Masken herumtanzten, unzüchtige Lieder sangen, am Altar aßen und poculirten, mit Würfeln spielten, Koth oder altes Leder in die Rauchfässer warfen und damit räucherten 2c., das gilt nicht minder von dem Eselsfest und dem Fest der Unschuldigen Kinder, welches die Schuljugend in Beschlag genommen hatte, um nach dem Vorbild der Erwachsenen sich gleichfalls den Aeußerungen des zügellosesten Muthwillens hinzugeben.

Allerdings fehlte es nicht an strengen Verordnungen gegen solchen Unfug. Aber eben daraus, daß sie fast von Jahr zu Jahr wiederholt werden mußten, geht hervor, wie wenig sie fruchteten, und während es in Frankreich der Sorbonne erst im Jahre 1444 gelang, die anstößige Feier des Narrenfestes in der Kirche abzuschaffen, mußte in Spanien noch von einer im Jahr 1473 zu Toledo gehaltenen Synode verfügt werden: „Da sowohl in verschiedenen erzbischöflichen und bischöflichen, als auch in anderen Kirchen unserer Provinz von Alters her die Sitte eingerissen ist, daß an verschiedenen Festtagen z. B. an Weihnachten, am Tage St. Stephani und St. Johannis und der Unschuldigen Kinder, so wie auch bei den ersten Messen eines neuen Priesters während des Gottesdienstes Schauspiele mit Larven, Ungethümen und zuweilen höchst unanständigen Erfindungen in den Kirchen aufgeführt werden, wobei Lärmen, schändliche Verse und lästerliche Reden vorfallen, so daß der Gottesdienst und das Volk in seiner Andacht gestört wird, so verbieten wir dergleichen Larven, Spiele, Ungethüme, Spektakel und Gaukeleien, so wie das Recitiren schändlicher Gedichte auf das ernstlichste, und verfügen, daß diejenigen Geistlichen, welche sich auf die Beimischung solcher unehrbaren Spiele in der Kirche einlassen oder solche gestatten, wenn sie an den gedachten Kirchen Beneficien genießen, um einen Monatsbetrag derselben gestraft werden. — Hierdurch aber wollen wir ehrbare und fromme

*) Vgl. Du Cange Glossar. med. et inf. Latin. s. v. Kalenda. Divini ipsius Officii tempore larvati, monstruosi vultibus aut in vestibus mulierum aut leonum vel histrionum, choreas ducebant, in choro cantilenas inhonestas cantabant, offas pingues supra cornu altaris juxta celebrantem missam comedebant, ludum taxillorum ibidem exarabant, thurificabant de fumo foetido, ex corio veterum sotularium, et per totam Ecclesiam currebant et saltabant.

Darstellungen, welche das Volk zur Andacht stimmen, weder an den gedachten, noch an anderen Tagen verboten haben." — Gleichwohl mußte eben dieses Verbot von dem Concil zu Toledo im Jahr 1565 aufs neue wiederholt werden, und 50 bis 60 Jahre später getraute sich Mariana in seiner Schrift „de spectaculis" nur schüchtern seine Stimme gegen dergleichen Lustbarkeiten zu erheben. „Schwer ist es," meint er unter andern, „diese verderbliche Gewohnheit auszurotten, welche schon lange Zeit unter dem Beifall der Menge festgewurzelt ist, und es droht sogar die Gefahr des Anscheins, als wollten wir den Gottesdienst beeinträchtigen. Aber es werden in den Tempeln Dinge vorgestellt, die man sich kaum an den schlechtesten und verworfensten Orten erlauben würde. Man gestattet, daß schändliche Weibsbilder die Kirchen betreten und daselbst Aufführungen veranstalten. Mehr als einmal hat dies in diesen Jahren in der Hauptkirche Spaniens stattgefunden, und nach ihrem Vorgang auch in anderen Kirchen des Königreiches, wobei Dinge dargestellt werden, welche das Ohr nicht ohne Schauder vernehmen kann, und welche wieder zu erzählen, man Abscheu fühlt."

Eine Fortsetzung des tollen Jubels an dem Narrenfest in der Weihnachtszeit war die Fastnachtslust, in der man noch einmal alle die Freuden und Ergötzlichkeiten in vollem Maße genießen wollte, auf welche man während der bevorstehenden langen und freudenlosen Fastenzeit so ganz verzichten mußte, und je mehr der Kirche daran lag, einerseits die Feier des Weihnachtsfestes von dem Unfug zu säubern, der sich nach und nach in dieselbe eingeschlichen hatte, andererseits die ernste Fastenzeit von aller Entweihung durch muthwilliges Possenspiel zu schützen, desto leichter begreift man ihre Bereitwilligkeit, bei den ausgelassenen Carnevalsfreuden zum bösen Spiel gute Miene zu machen. Und gerade diese oft so überaus anstößigen Lustbarkeiten, welche nicht mit Unrecht als ein Zeichen des tiefsten Verfalles der Kirche galten, mußten — wer hätte es ahnen mögen? — im Zeitalter der Reformation wiederum ein Mittel zu ihrer Erhebung werden, wie dies aus einer genaueren Betrachtung der Fastnachtsspiele hervorgehen wird.

XXIX.

Die Fastnachtsspiele und ihre Bedeutung für das Reformationswerk.

Wie bei dem Narrenfest, so waren in der Carnevalszeit neben anderen Ergötzlichkeiten auch die Maskeraden von Alters her gebräuchlich und allgemein beliebt. Daher zogen, wenn der fröhliche Fastnachtsdienstag (le mardi gras) herannahte, häufig verkleidete Personen bei ihren Freunden und Bekannten von Haus zu Haus, und es lag nahe genug, daß sie, wollten sie, der eine als Türke, ein anderer als päpstlicher Legat, ein dritter als Handelsmann oder sonst wie verkleidet, etwas sprechen, dies im Charakter ihrer Maske thaten. So entstanden denn Gespräche, welche, je lustiger und witziger sie waren, desto größeren Beifall fanden, und die günstige Aufnahme, welche den unbekannten Schauspielern allerwärts zu Theil ward, mußte Leute von beschränkten Mitteln, die Geschick dazu hatten, ziemlich bald auf den Gedanken bringen, sich für die Carnevalszeit dergleichen Schwänke und Possenspiele ordentlich einzustudiren.

Was Deutschland betrifft, so waren diese Fastnachtsspiele besonders beliebt in Nürnberg, der alten freien Reichsstadt, die um die Mitte des XV. Jahrhunderts als der Mittelpunkt des deutschen Handels an Bedeutsamkeit und Reichthum mit Venedig wetteiferte, und in Folge der gediegenen Wohlhabenheit ihrer Bürger auch als Sitz der Künste und Wissenschaften weithin berühmt war. Hier blühte der alte, ehrenfeste Meistergesang am meisten und am frühesten, und hier finden sich auch die ersten sicheren

Spuren des deutschen **Volksdrama**, das zuerst in der Gestalt der Fastnachtsspiele auftrat. **Hans Rosenplüt**, mit dem Zunamen „**der Schnepperer**“ d. h. Zotendichter, ein Bürger von Nürnberg, seines Gewerbes ein Wappenmaler, berühmter jedoch als Meistersänger, der um 1450 lebte, ist es, von welchem, außer einer Menge gereimter komischer Erzählungen und Lieder, auch sechs Fastnachtsspiele vorhanden sind,*) die ein sehr treues Bild von den Sitten und dem Leben jener Zeit geben, und in denen wir durchweg den wackeren ehrsamen Bürger wiederfinden, der sich wohl mitunter einen derben Spaß erlaubt, aber dabei immer ausdrücklich erinnert, daß die Fastnacht eben dazu da sei, noch einmal recht lustig zu sein,**) und der auch bei den rohen und plumpen Scherzen die **moralische** Tendenz nicht verkennen läßt.

Es konnte nicht fehlen, daß bei den freimüthigen Späßen, welche die Fastnachtslust, indem sie die „Decemberfreiheit“ der altrömischen Saturnalien für sich in Anspruch nahm, in üppiger Fülle hervorsprudeln ließ, auch auf manche Mißbräuche in der Kirche hingewiesen wurde, und sehr charakteristisch zeigt sich hierbei wiederum die große Verschiedenheit zwischen dem deutschen und französischen Nationalcharakter. Wie die Deutschen, so hatten auch die Franzosen zur Carnevalszeit ihre Possenspiele, in denen weder die Geistlichkeit noch das Kirchenwesen verschont wurde. Der

---

*) Abgedruckt in **Gottsched's** Nöthigem Vorrath zur Geschichte der deutschen dramatischen Dichtkunst II. 43 ff.

**) So sagt der Herold in dem einen Fastnachtsspiel, in welchem sich mehrere Männer und ihre Ehefrauen wegen der Fehler, deren sie bei dem Bischof von Bamberg angeklagt worden, vor dem Official zu verantworten haben, zum Schluß:

Herr, der Wirth, nu gebt uns ein' gute Nacht;
Ob wir es zu grob hätten gemacht,
So sollt ihr es für einen Schimpf verstehn,
Wann Alle, die heint zu euch gehn,
Die wollen mit euch schimpfen und lachen.
Die Fastnacht kann manchen Narren machen,
Daß er in thörichter Weis' umgeht,
Wann ihr das selber wohl versteht,
Daß man zu Fastnacht fröhlich ist,
Dann am Charfreitag, so man den Passion liest.
Wer das nicht glaubt von Mannen und Weiben,
Den wollen wir in unser Narrenbuch schreiben.

Spott der Franzosen jedoch war ein schnell abbrennendes Feuerwerk, bei dem man sich zwar amüsirte, das aber, sobald es vorüber war, der Vergessenheit angehörte und keinen tieferen Eindruck zurückließ. Die deutschen Fastnachtsspiele dagegen wurden, indem sie ihren Spott gegen die Mißbräuche in der Kirche kehrten, bald so bitter und ernst, so gründlich und eindringlich, daß sie zu dem großen Läuterungsfeuer, welches im Reformationszeitalter in den Deutschen Landen entbrannte, wesentlich beitrugen.

In Frankreich hatte sich schon unter Karl VI. (1380—1422) eine lustige Gesellschaft von jungen Leuten aus den vornehmsten Häusern von Paris zusammengefunden, um in ganz ähnlicher Weise, wie es die alten Römer in ihren Atellanen gethan hatten, die Narrheiten der Menschen in launigen Possenspielen zu persiffliren. Es waren dies die bereits genannten „Sorglosen Kinder“ (Enfans sans souci), welchen Namen sie sich selbst gegeben hatten, und ihre Stücke, die sie „Sotties“ (Narrenspossen) nannten und meist auf dem Markt in den Hallen aufführten, waren bald in der Stadt und bei Hofe so beliebt geworden, daß Karl VI. die Gesellschaft als „joyeuse institution“ durch offene Briefe bestätigte. — Fast in allen Sotties dieser Gesellschaft kommen nun nebenbei auch Anspielungen oder Ausfälle auf allerlei Mißbräuche in der Kirche vor. Am meisten aber ist dies in dem „Spiel des Narrenkönigs und der Narrenmutter“ *) der Fall, das den Pierre Gringore, einen sehr beliebten Dichter und Redner, der um 1520 als Herold am Lothringischen Hofe lebte, zum Verfasser hatte, und auf ausdrücklichen Befehl Ludwigs XII. (1498 bis 1515) verfertigt und aufgeführt wurde. Das Stück selbst beginnt damit, daß der Reihe nach der erste, zweite und dritte Narr auftritt, um alle Herren und Prälaten aufzufordern, den Festspielen beizuwohnen, welche der Narrenkönig veranstalten werde. Hierauf erscheint dieser selbst, begleitet von dem Fürsten der Fröhlichkeit, seinem geliebten Sohne; die Herren und Prälaten stellen sich alle ihm vor, und nach einigen Gesprächen, die manche satirische Anspielungen auf die Geistlichkeit enthalten, erscheint die Narrenmutter, in Priesterkleidung, die Tiara auf dem Kopf und mit den übrigen Attributen der Kirche ausgestattet. Ihre Begleiterin-

*) Le jeu du Prince des Sots et Mère Sotte, mis en rimes françaises par Pierre Gringore, et joué par personnages aux Halles de Paris, le Mardi gras de l'année 1511.

nen sind la Sotte Fiance und la Sotte Occasion, denen sie ihr Vorhaben in folgender Weise erklärt:

Si le Diable y devoit courir,
Si deûsse-je de mort mourir,
Ainsi que Abiron et Datan,
Ou damné avecque Satan,
Si me viendront-ils secourir,
Je feray chacun accourir,
Après moi et me requerir,
Pardon et mercy à ma guise,
Le Temporel veuil acquerir
Et faire mon renom florir,
Ha brief vela mon entreprise.
Je me dis Mère Sainte Eglise,
Je veux bien, qu'un chacun le note,
Je maudis, anatématise,
Mais sous l'habit, pour ma dévise,
Porte l'habit de Mère Sotte:
Bien sçay, qu'on dit, que je radotte,
Et que suis folle en ma vieillesse,
Mais grumeler veuil à ma porte
Mon Fils, le Prince, en telle sorte,
Qu'il diminue sa noblesse.

* * *

La bonne Foi, c'est le vieil jeu.

Die beiden Begleiterinnen zeigen sich auch sogleich bereit zu gehorchen, und die Narrenmutter, welche, was man stets im Auge behalten muß, mit ihrem äußeren Kostüm die Kirche repräsentirt, verspricht ihnen, ein Mittel ausfindig zu machen, um die Fürsten und Prälaten zu verführen. Sotte Fiance erhält den Auftrag, es mit Geldversprechungen zu versuchen, was bei den Prälaten auch bald den gewünschten Erfolg hat. Sie treten auf die Seite der Narrenmutter, die unter andern zu ihnen sagt:

Or je vous diray tous le cas,
Mon Fils la Temporalité
Entretient, je n'en doubte pas,
Mais je veuil par fas ou nefas
Avoir sur lui l'autorité,
De l'Espiritualité,

Je jouis, ainsi qu'il me semble,
Tous les deux veuil mêler ensemble.

Dagegen erinnert Sotte Fiance:

Les Princes y contrediront,

und auch Sotte Occasion meint:

Jamais ils ne consentiront,
Que gouverne le Temporel.

Die Narrenmutter indeß erklärt:

Veuillent, ou non, ils le feront,
Ou grande guerre à moi auront,

und da die Fürsten durchaus nicht zu bewegen sind, nachzugeben, so läßt die Narrenmutter an die Prälaten folgenden Aufruf ergehen:

Prelats, debout, allarme, allarme,
Abandonner Eglise, Autel,
Chacun de vous se trouve farme,
Que l'assault aux Princes on donne:
Car je veil bruit et gloire acquerre,
Et y être en propre personne.
Abregez-vous sans plus enquerre,

Der Seigneur du Pont-Allets meint, da er diese Zurüstungen zum Kriege sieht, sehr beißend:

L'Eglise veut nous faire guerre,
Sous ombre de paix nous surprendre,

worauf der Seigneur du Plat erwiedert:

Il est permis, de nous defendre:
Le Droit le dit, si on nous assault.

Die Narrenmutter indeß ruht nicht eher, als bis es zur wirklichen Schlacht zwischen den Fürsten und Prälaten kommt. Gegen Ende derselben aber erscheint der Narrenkönig mit seinen drei Begleitern. Man theilt ihm die Machinationen der Kirche mit, und seine Vertrauten sagen ihm, daß er sein Fastnachtskönigthum gerechter Weise und kanonisch vertheidigen könne. Indeß kommt er selbst auf die Vermuthung, daß das wohl nicht die wahre Kirche sein möge. Die Urheberin des Streites wird also genauer untersucht. Man reißt ihr die Kleider herunter, und findet — die Narrenmutter, die zuerst streng bestraft werden soll, weil sie sich durch Simonie des geistlichen Amtes bemächtigt hat, hinterher aber Verzeihung erhält.

Wie dieses Stück, so ist auch ein anderes desselben Verfassers:

„La Chasse du Cerf de Cerfs,“ womit auf den bekannten päpstlichen Titel „Servus Servorum“ angespielt ist, voll von satirischen Anspielungen auf die römische Curie und den Klerus. Indeß ist es hier, wie in allen übrigen Possenspielen der Sorglosen Kinder immer nur die heitere Spottlust fröhlicher Fastnachtsnarren, die sich geltend macht, und eben dieselben, welche am Fastnachtsdienstage rücksichtslos gespottet haben, kommen am folgenden Tage bei der kirchlichen Aschermittwochsfeier demüthig zur Kirche, um sich vom Priester den Kopf mit Asche bestreuen zu lassen und so in Sack und Asche Buße zu thun. Dies aber stumpfte zugleich den Stachel der Satire ab. Die Geistlichkeit wußte einmal, daß in der Carnevalszeit die Fastnachtsnarren mit ihren Schwänken die Oberhand hatten, und statt über die Neckereien ärgerlich zu werden oder gegen sie zu eifern, lachte sie lieber selbst mit, was in der That das beste Mittel war, den Spott zu entkräften, und die Spötter, die schon zufrieden waren, wenn sie das eine Mal ihren Willen und unbeschränkte Freiheit hatten, während der übrigen Zeit im kirchlichen Gehorsam zu erhalten.

Anders war es dagegen in Deutschland. Was dem Deutschen wahrhaft heilig und ehrwürdig schien, das durfte nicht zum Gegenstand des Spottes gemacht werden, und was ein Gegenstand des Spottes werden konnte, das hatte in seinen Augen auch den Charakter des Heiligen und Ehrwürdigen eingebüßt. Daher ist es in den Fastnachtsspielen des Niclaus Manuel, des wackeren Berner Malers *) (1484—1530) keineswegs mehr die harmlose und muthwillige Fröhlichkeit, die nur lachen will, wie in den französischen Sotties und bei Hans Rosenplüt, sondern bitterer Hohn der das verfallene Kirchenwesen nur darum zum Gegenstand eines Fastnachtsscherzes macht, weil ihm die Satire die angemessenste Waffe scheint.

So wird z. B. in dem 1522 zu Bern aufgeführten Fastnachtsspiels das Unwesen mit den Todtenmessen zuerst zwar noch mit einem gewissen gutmüthigen Spott, nachher aber mit dem ganzen Papstthum zusammen so ernst und streng gerügt, daß dadurch der Beitritt Berns zur Reformation ziemlich entschieden ward. Das

*) Vgl. Niclaus Manuel. Leben und Werke eines Malers und Dichters, Kriegers, Staatsmannes und Reformators im XVI. Jahrhundert. Mitgetheilt von Dr. C. Grüneisen. Stuttgart 1837.

Stück beginnt nämlich mit der Klage zweier Leidtragenden um den Tod eines eben verstorbenen Reichen.

Der eine von ihnen, Augustin Vorschopf, klagt:

Erbarm sin Gott und all Chör' der Engel,
Daß unser Vetter Bohnenstengel
So jung mit Tod abgangen ist.
O barmherziger Jesu Christ!

Darauf erklärt der andere, Wittwenrogen:

Kein Kosten soll uns dauern dran,
Wo wir Mönch und Priester mögen han,
Und sollt es kosten hundert Kronen,
So werden wir ihnen ehrlich lohnen,
Damit man mög die Seel erlösen,
Vom Fegfeuer und von allem Bösen,
Davon man doch so gräulich redt,
Darum ich ihm gern helfen wett.

Sigrist Bältlin Stickell.

Herr Kirchherr, gebt mirs Botenbrot,
Es ist ein fast reicher Meier todt,
Den hat man gebracht mit großem Weinen.

Kirchherr Ruprecht Mehrher.

Es ist recht; hätten wir noch einen —
Je mehr, je besser, kämen noch zehn.

Sigrist. By Gott, ich ließ es auch gern beschehn.
Ich will lieber den Todten läuten,
Dann daß ich sollt' hacken oder reuten.
Die Todten geben gut Speis' und Lohn,
Sönd sie mit Glut in Himmel ko'n
So ist das Geld wohl angelegt,
Wenn sie der Ton in Himmel trägt.

Kirchherr. St. Lucas schreibt nit viel davon,
Daß Gott durch der Glocken Ton,
Werd bewegt, sein Gnad zu geben.
Es sei im Tod oder Leben.
Es bringt aber uns die Fisch in die Rüschen,
Barben, Hecht, Fornen, Salmen und groß Trüschen,
Die mögen wir vom Opfer kaufen.
Es freut mich baß, denn Kindli taufen.

Pfaffenmetze Anastasia Fuchsörli.

Herr, bis gelobt, es will uns wohl ergan,
Da werden wir wieder mehr Zins han,
Die reichen Todten gend guten Lohn.
Mir wird zum mindsten ein Rock davon,

Der muß sein weiß, schwarz, grün und braun,
Und unten drum ein gelber Saum.

Tischdiener Görg Frühsummer.

Benedicite, ihr lieben Herren,
Ihr möget wieder wohl fröhlich zehren.
Da liegt ein Vogel, ders vermag,
Der ist gefallen in den Schlag.
Pfründ und Jahrzeit hat er gestift,
Daß eine große Nutzung trifft,
Und eh ihr den werdet verzehren,
So wird euch Gott ein bessern bescheeren.

Papst Entchristelo.

Der Tod ist mir ein gut Wildpret,
Dadurch mein' Diener und mein Räth
Mögen führen hohe Pracht
In allem Wollust Tag und Nacht.
Dieweil wirs haben gebracht dahin,
Daß man nit anders ist im Sinn,
Dann daß ich also gewaltig sei,
Wiewohl ich leb von Büberei.
Noch mög ich die Seel in Himmel lupfen,
Dadurch ich manchen Vogel rupfen.
Auch wähnen sie, ich hab den Gwalt,
In die Höll zu binden, wer mir gefallt.
Das sind alles gut Griff auf der Geigen,
Lugend ihr nun, daß ihr geschickt seyen,
Und predigt allweg das geistliche Recht,
So sind wir die Herren, und die Layen Knecht,
Und traget herzu bei der Schwere,
Daß sonst alles verderbet wäre,
Wo ihr das Evangelium seyten
Und nach sei'm Inhalt recht ausleyten,
Dann das lehrt Niemand opfern noch geben,
Allein in Armuth und Einfalt leben.
Sollt es nach Evangelischer Weis' zu gan,
Wir möchten fast kaum ein Eßli han.
So wir sonst hochgehalten werden.
Ich reit allmal mit tausend Pferden,
Ein Kardinal mit zwei-, dreihundert,
Wiewohl es die Layen übel wundert.
Ich zwing sie aber durch den Bann,
Und sprech, der Teufel müßt sie han,
Wo sie ein Wort dawider redten,

In dieser Weise spricht er weiter fort, und in seiner dringenden Ermahnung an den Klerus, ja alles beim Alten zu lassen, stellt er ihm unter andern vor:

Und wer gern will leben frei
In Wollust und aller Büberei,
Der behelfe sich meines Rechten,
So darf euch Niemand widerfechten.
Ihr stehlet, raubet, thut was ihr wend,
So dürfen doch die Layen nit ihr Händ
An euch legen mit ihrem Gewalt,
Wann man nur diese Gewohnheit behalt.
Und strafen und plagen wir all Welt
Um alle Nahrung, Gut, Gold und Geld;
Dazu so helfen uns die Todten,
Daß wir die Layen mögen beschroten.

Vollkommen einverstanden damit, namentlich in Beziehung auf die Todten und den Nutzen, welchen die Kirche von ihnen habe, meint der Cardinal Anselm von Hochmuth unter andern:

Daß ich so gern sahe Christenblut,
Darum trag ich ein rothen Hut,
Und hab davon groß Nutz und auch Ehren,
Jährlich zwanzigtausend Florin zu verzehren,
Kann ich es gefügen, ich will baß dran,
Ich muß noch zwei gute Bisthum han.

Auch der nach ihm auftretende Bischof Chrysostomus Wolfsmagen, kann seine Freude nicht lebhaft genug schildern, daß es durch das päpstliche Recht so ganz anders in der Kirche geworden sei, als es anfangs gewesen. Er meint:

Da wurden wir als Hirten geacht,
Jetzt sind wir zu Fürsten gemacht.
Dazu, so bin ich noch ein Hirt
Ja wenn, so man die Schaf beschiert.
Die Hirten sind auch unterscheiden,
Die Schaf müssen mich weiden,
In allem Muthwill und Liebesbrunst,
Sie müssens thun, ich freß sie sunst,
Und melk sie, daß sie kaum können gan,
Jetzt mit dem Ablaß, dann mit dem Bann.
Sie dürfen sunst keines Wolfs, denn mein,
Ich kann wohl Hirt und auch Wolf sein.
Dank hab der Papst, von dem ich es han,
In seinem Glauben will ich stan,

Bis in Tod beschirm ich sein Gebot.
Er ist mir recht ein guter Gott,
Daß er den Pfaffen die Ehe verbiet,
Ohn Grund heil'ger Gschrift, das schadt mir nit,
So mögen sie nit Keuschheit halten,
Fast wenig der jungen, noch der alten —
Daran sich ärgert alle Welt,
Was liegt mir daran, es bringt mir Geld.
Ich laß ihn' es nach, warum deß nit,
So er mir vier Rheinisch Gulden gitt
Jährlich, so seh ich durch die Finger —
Wären Pfaffen und Huren frumm,
So wurd mir nit ein Heller drum.
Sollten die Pfaffen Ehweiber ne'n,
Das wurd nit Speck in die Bratwürst ge'n.
Also bin ich ein Fürst und geistlicher Hirt,
Ja freilich, zu gutem Deutsch ein Hurenwirth,
Dafür werden mich die Bauern han,
Dieselben thue ich all in Bann.

Der Vicar Johannes Fabler dagegen klagt gar sehr über die Hartnäckigkeit, mit der die Bauern und andere grobe Leute aau bestehen, daß nur die biblische Lehre, wie sie in den Evangelien enthalten sei, gepredigt werden dürfe, was er namentlich der Buchdruckerkunst Schuld giebt. Daher äußert er:

Die Drucker han sie all vergift,
Sie han das Evangelium gfressen,
Und sin jetzt mit Paulo besessen,
Die Bibel han sie gar durchsucht,
Sie sin verwegen und verrucht,
Sie scheuen weder Acht noch Bann,
Und werden sich nit erschrecken lan —
Kein Concilium gilt nit meh,
Das thut mir so angst und weh.
Sie erbieten sich zu disputiren,
Durch heilige Schrift zu arguiren,
Und sind doch grob schlecht Handwerkslüt,
Die machen unser Sach zu nit —

Demgemäß bittet der Propst Friedrich Gutsack:

Hochwürdiger Fürst und gnädiger Herr,
Seid handfest und gestattet nimmermehr,
Daß man anders predge und sag,
Denn daß der Papst allein vermag
Die Seel in die Höll und Himmel zu bringen,

Damit man die Layen möge zwingen,
Was ihr redet, singet und sagen,
Daß sie bei Straf ewiger Plagen
Müssen halten und glauben stät,
Als wärens Christi Gebot und Räth.

Der Dechan Sebastian Schind den Bauern meint unter andern:

Was han ich mit dem Evangely zschaffen,
Es ist doch ganz und gar wider uns Pfaffen,
Als es auch war bei Christi Leben,
Darum ward er Pilato geben,
Daß er wider die Priester was.
Des Papstes Satzung gfällt mir viel baß.
Was bedarf ich der Bibel und Propheten —
Ich bleib dabei bis in den Tod,
Daß der Papst sei Gott auf Erden
Und wir durch ihn selig werden,
Oder verdammet, wie es ihm gfallt,
Dann er hat allen göttlichen Gwalt.

Der Pfarrer Matern Wetterleich klagt dem Papst die Noth, welche hauptsächlich durch die deutsche Bibelübersetzung für das Papstthum entstanden sei.

O heiliger Vater, nu hilf und rath,
Damit wir bleiben bei unserm Staat —
Die Layen merken unsre List,
Wo Du nit unser Helfer bist —
Der Teufel nehm die Druckergesellen,
Die alle Ding in Deutsch stellen,
Das alt und neu Testament,
Ach, wären sie halb verbrennt —
Wir han in des Papstes Rechten gelesen,
Und in Aristoteles Wesen,
Thomä, Scoto, und anders mehr,
Der alten Schüler und Schreiber Lehr.
So kommen sie mit Christus Worten,
Zeigen an, wo, wie, an welchen Orten,
Und bringen da so starke Stück,
Werfen alle Doctores zurück.
Unsre Kunst die hilft nit meh,
Paulus thut uns Leiden weh,
Mit sein' tief gegründten Epistein,
Die schmecken mir gleich wie grob Disteln,

Wo man nit mag mit Bannbriefen schaffen,
Daß sie nit thäten wider uns Pfaffen —

Hierauf läßt sich die Pfaffenmetze Lucia Schnebeli vernehmen:

Der Papst wär mir wohl ein recht guter Mann,
Aber der Bischof will ein Hut uf han,
Dem muß mein Herr jetzt alle Jahr
Legen vier gut Rheinsch Gulden dar,
Darum daß wir bei einander sind.
Wenn ich denn ouch mach ein Kind,
So hat er wieder seinen Nutz davon —
Vor bin ich lang im Frauenhaus gesin,
Zu Straßburg danieden an dem Rhin,
Doch gewann mein Hurenwirth nit so viel
An uns allen, das ich glauben will,
Als ich dem Bischof hab müssen geben.
Ach Gott, möcht ich den Tag erleben,
Daß der Bischof nit wär mein Wirth,
Es ist das größt, das mich jetzt irrt — —

Der Caplan Ulrich Nüßblust dagegen vertheidigt den priesterlichen Cölibat, indem er bemerkt:

So haben wir alle Tag ein neue,
Auf daß, sobald es uns gereue,
Daß eine wird ungschaffen alt,
Oder uns sonst nit mehr gefallt,
So schicken wir sie aus dem Haus.
Die Freiheit wäre dann gar aus,
Wo wir müßten Ehweiber han,
So müßten wir gebunden stan.

Der Abt Adam Nimmergenug klagt seinerseits über die Abnahme des Ablaßgeldes:

Ach Gott, wie will es uns ergan,
Man kauft kein Ablaß, scheut kein Bann,
Das Opfer fangt auch an zu schwinden,
Auch kann ich jetzt kein Bauern finden,
Der wollte Meß und Jahrzeit stiften.
Sie han all evangelisch Schriften
Jetzund in unsern deutschen Landen,
Es wird den Bauern alls zuhanden,
Sie sind ganz nienen meh wie vor,
Wenn ich sie schon weise in Chor,
Sie sollten da den Ablaß lösen,
So sprechen sie, besonders die bösen:

Ihr Pfaffen habt den Ablaß versetzt,
Und uns Layen lang damit geschätzt —
Den Armen gehört das Almusen,
Damit greift der Bauer in Busen,
Und zieht heraus das Testament,
Den Spruch Christi er schnell fürwendt:
Ganz umsonst, ihr habt es vergeben,
Sonst ander stark Sprüch daneben:
Vergeblich dienen sie mir mit Menschengesetzen.
Und wollen unsre Orden nit me schätzen;
Sie sprechen: Ihr Mönch, sparet den Athen,
Gott hats weder geheißen noch gerathen,
Daß ihr sollet in die Klöster gan
Und daselbst gut wohl faul Leben han,
Und sich da mästen wie die Schwein.
Wann Klöster würden nützlich sein,
Gott der hätt sie auch gestift,
Ihr habt kein Grund in der Geschrift,
Ihr mäst' Säu, was bedarf man euer —
Das geben sie zu Antwort an allen Enden,
Daß Gott die verflucht Druckerei muß schänden.

In ähnlicher Weise meint der Prior Alexander Relling:

Herr Abt, der Teufel ist im Spiel,
Das man uns nit meh opfern will.
Ich sag auf den Kanzeln was ich will,
Vom Fegfeuer oder von der Höll,
Und lüg, daß mir der Schweiß ausgat,
Wie das im Arnold geschrieben stat,
Es ist verloren, sie geben nüt drum,
Wo ich im Wirtshaus zu ihnen kumm,
So heben sie an zu arguiren.
Will ich dann mit ihnen disputiren,
Das so unsern Nutz antrifft,
So sprechens: erzeigs mit Geschrift,
Und namlich die recht biblisch sei,
Und nit mit Römischer Büberei.
Sprech ich, es müß Römischer Ablaß sein,
So spricht der Bauer frevendlich: er s—e drein,
So sprech ich denn: Bauer, Du bist jetzt im Bann,
So spricht der Bauer: ich wüschti den Arß dran;
An Römschen Ablaß und Bann allbed,
Ich mein, daß der Teufel aus ihm redt —

Der Schaffner Thomas Ohnboden klagt dem Abt:

Ich weiß nit, was draus will werden,
Herr Abt, ihr reitet mit zwölf Pferden,
So habt ihr sieben hübscher Kind,
Die alle unerzogen sind —

Diese aber, meint er, können weder wie adelige Junker erzogen, noch überhaupt das Hauswesen in der bisherigen Weise fortgeführt werden, wenn die Einkünfte immer geringer würden. In ähnlicher Weise klagt der Quästionirer Bonaventura Gyler, daß die Leute zwar früher reichlich gegeben hätten, wenn er beim Terminiren zu ihnen gekommen sei, aber

Jetzt sind die Bauern anders gelehrt,
Daß Gott vielmehr damit werd geehrt,
So man es giebt armen nothdürftigen Leuten,
Sonders die da nit können hacken oder reuten.
Vorzeiten wurden mir geben große Fuder,
Dann ich bin meins Ordens Unser Frauen Bruder,
Also nannt ich mich in einem Dorf erst gester,
Da sprach d' Baur: Gesell, Du hast ein reiche Schwester,
Gang hin zu ihr, heiß Dir auch geben;
Ich hab arme Nachbarn daneben,
Den will ich geben und theilen mit —
Wir han Dich nu lang gnug gemäst,
Du magst den feisten Bauch schier kaum ertragen,
Man sollt Dich mit Ruthen zum Land ausjagen.
Das geschieht mir jetzt an manchem Ort.
Vor da gab man mir die besten Wort,
Korn, Geld, Käs, Fleisch, was ich wo't.
Ach mein barmherziger Gott,
Wie soll ich meine Kind ernährn,
Soll ich forthin ein Handwerk lern?
Ich bin ein armer, fauler, alter Gesell.
Ist aber das nit ein fast groß Ungefäll,
Ich hab den Quäst um hundert Gulden kauft,
Aber bei dem Geschrei, das jetzt untern Bauern lauft,
So fehlt es mir wohl um ein paar Schuh.
Vor kam ich allweg reichlich wohl zu,
Und hatt ein Hürlein wohl ausgeputzt,
Mit Seiden, Sammet frei aufgemutzt,
Und trat mir wie ein Gräfin her,
Als obs von gutem Adel wär.
Darzu vier Kind, hübsch junge Knaben,
Die Arbeit auch nit gewohnet haben.
Also hab ich auch Weib und Kind,

Haus, Hof, Roß, Küh, Kälber und Rind.
Das gewann ich alls an dem Bettelquäst,
Da hielt ich auch groß Triumph und Fest
Mit Spielen, Prassen, Buhlen und Schlemmen.
Aber die Bauern werden mich zähmen —
Ich schrieb sie vor Zeiten in mein Bruderschaft
Und überredt sie, es hätte fast gut Kraft —
Schankt ihnen auch Heilgli, die konnt ich malen,
Die mußten sie dann theur gnug bezahlen,
Gleich wie man die jungen Kind geschweigt,
Der Possen han ich ihnen viel erzeigt —

Der nach ihm auftretende junge Mönch Huprecht Irrig beklagt sich dagegen bitterlich darüber, daß er wider seinen Willen ins Kloster gesteckt worden. Er sagt unter andern:

Wie kann Gott angenehm sein mein Gsang,
Ich schlaf, ich wach, ich stand, ich gang,
So gedenk ich stets zum Kloster aus,
Gleichwie eine gefangene Maus —
Verflucht seien alle die,
Die Rath und That gaben le,
Daß ich in diesen Orden kam.
Weh mir, daß ich ihn je annahm.

Die Nonne Salome Sladenbitz ist darüber erzürnt, daß der Papst den Ablaß so theuer verkauft und nur den Reichen zukommen läßt. Sie meint:

Wo hat er je Ablaß ausgetheilt,
Dem, der einen armen Kranken heilt,
Speist arm hungrig Weib und Mann,
Legt dem Nackenden Kleider an,
Den Gefangenen tröst, den Dürstigen tränkt.
Der Ablaß ist uns in den Klöstern geschenkt,
Wenn es nit wäre Sünd und Schad,
So hätt der Bettler auch Römische Gnad —

Der Rolbruder Hilarius Gleißner klagt darüber, daß die Bauern die Rede Christi nicht mehr in dem bisher gewohnten Sinn wollen gelten lassen:

„Verlaß Dein Weib, Kind, was Du hast,
So Du das thust und mir nach gast,
So wirst Du ganz vollkommen sein,"
Das thät ich dar in solchem Schein,
Als hätte ich groß Gut verlan,
Und wollt freiwillig Armuth han.
Denn sollt man mir durch Gotts Lob geben,

Daß ich ruhig und faul möcht leben,
Damit ich nicht müßt zu Acker gan,
Oder sonst groß Arbeit han,
So han es die Bauern jetzt nit dafür,
Wenn ich ei'm Bautrn komm vor die Thür,
Oder sonst ei'm schlechten Handwerksmann,
Der will den Spruch Christi auch verstan,
Und will auch meiner Meinung spotten,
Spricht: Christus der hat nit geboten,
Daß der darum soll müßig gan,
Der Weib, Kind und Gut will verlan,
Ich söll auch werken, als andre Lüt,
Ich sei doch stark und dörf sein wohl nit
Des Bettelns und der Gleißnerei,
Und daß solches Christus Meinung sei,
Daß der Weib, Kind und Gut verlat,
Ob er sie schon stets bei ihm hat,
Der nit durch Gut, Weib noch Fründ,
Wollte thun ein einige Sünd,
Dadurch ihm Gotts Hülf möcht entgan.
Das heißt recht Weib und Kind verlan,
Ich sorg, sie bringen mich auf die Fuß,
Daß ich forthin auch fast arbeiten muß.

Hierauf läßt sich die Begine Elsli Treibzu vernehmen, die ganz unumwunden erklärt, sie sei in ihrer Jugend ein Freudenmädchen gewesen. Da aber die Jahre kamen und die Haut anfing runzelig zu werden,

Da ging ich in das Beginen Haus,
Mein altes Gewerb trug nit me aus,
Da legt ich an Kutten und Schappren
Doch schickt ich mich fast wohl mit Klappren,
Bei kranken Leuten konnt ich wohl,
Man gab mir Geld und füllt mich voll,
Dann ich muß viel Weins trunken han,
Sechs Maß gewinnt mir nit viel an —
Auch war mir noch nie kein Meil Weg zu weit,
Ich schickt mich dar, scheut weder Schnee noch Regen,
Auch kann ich mancherlei Gebet und Segen,
Daran die Menschen Glauben hant.
Eh man das reutet aus dem Land,
So bin ich todt und längst vergraben
Daß sich die Pfaffen übel gehaben,

Da geb ich nit ein Schnellen um,
Ich sorge nit, wie ich aushin kumm.

Der nach ihr auftretende Landpfarrer Hans Schelmenbein aber sieht es bei der ganz veränderten Gesinnung der Bauern bald dahin kommen, daß sie, indem sie für ihn nicht mehr arbeiten wollen, ihn zwingen werden, sich mit seiner Hände Arbeit zu ernähren. Unmittelbar darauf läßt sich der fromme arme kranke Hausmann Bläsi Samstag vernehmen, der seine Noth in folgender Weise klagt:

Daß Gott erbarm in seinem Thron,
Wo ist Christus Lehr jetzt hinko'n,
Die allzeit auf die Liebe zeigt,
Daß man dem Armen sei geneigt
Zu Hülf zu kommen in seinen Nöthen,
Der Hunger will mich schier gar tödten,
Und meine Kind und arme Frauen.
Das Elend muß ich stets anschauen,
Daß man den Pfaffen giebt alltag,
Ich glaub, es sei von Gott ein Plag,
Groß Fürsten, edel Bürger fast reich,
Die betteln stets und eben gleich,
Als hättens nit eines Hellers werth,
Und reiten doch so hohe Pferd —
Auch baut man Klöster, thut Leut drein,
Die sonst wohl möchten reich gnug sein,
Stark Relling, jung, frisch und gesund.
Die Armen, laßt man gan wie Hund —
Erbarm Dich, Du süßer Jesu Christ,
Der Du doch selb hie arm gewesen bist,
Laß uns in Armuth nicht verzagen,
Du hast all unser Sünd getragen. -
Es ist doch hie nit lang zu leben,
Demnach wird uns der Himmel geben,
So werden wir bei Lazaro sitzen,
Die Reichen dort ins Teufels Hitzen,
Papst, Bischof, groß Herren und Aebt,
Die hie allzeit han wohl gelebt,
Die werden bei dem reichen Mann.
In der Höll ihr Wohnung han.
Ich glaub den Worten Christi fest,
Das tröst mich auf das allerbest,
Das Reich der Himmel ist der Armen,
Der woll sich über uns erbarmen.

Hierauf erscheint der **Edelmann Hans Ulrich von Hanenkron** (von Hutten) der in einer gewaltigen Strafpredigt der papistischen Geistlichkeit alle ihre Sünden verwirft, namentlich ihre Satzungen vom Fegfeuer und Ablaß.

Ihr habt die Leut mit dem Fegfeuer erschreckt,
Das hat euch Fürstengut zu bracht,
Ihr habts aus eurem Gut erdacht,
Ihr habt uns mit dem Fegfeuer geschunden.
In was heilger Schrift habt ihrs erfunden?
Es hat doch der heilig Prophet verkündt,
Sobald Du erseufzest über Deine Sünd,
So will ihrer Gott nimmer gedenken.
Was darfs denn solcher listigen Ränken?
Welcher ist so frisch und frumm.
Und zeigt mir heilig Schrift darum,
Dann will ichs glauben und sonst ganz nit,
Also betrüget ihr Land und Lüt —

Im Gegensatz zu dieser Rede äußern sich mehrere nacheinander auftretende Kriegsleute, die in des Papstes Diensten stehen, mit dem päpstlichen Regiment ganz zufrieden, und auch der **Schreiber Schabgenau** vertheidigt den heiligen Vater, der da ist „Gott auf Erden" sehr eifrig:

Dann er hat feil viel Dings um Geld,
Das man nit findt in aller Welt,
Den Himmel, die Ehe, die Höll, die Eid,
Die Sünd, die Tugend und all Freiheit,
Das bringt uns denn Geld zu Haufen —

Inzwischen aber kommt eilig ein Ritter von Rhodus, der dringend bittet, bei dem heiligen Vater vorgelassen zu werden, ihm sodann die großen Gefahren schildert, welche der ganzen Christenheit von den Türken her drohen, und bei der angelegentlichen Bitte um Hülfsgelder zum Türkenkrieg unter andern äußert:

Nu hast Du dick groß Gut ingenommen,
Das an den Türken Zug sollt kommen,
Das g'eb nun aus, dann es ist Zeit,
Sint daß der Mehrtheil an Dir leit —
All unsre Hoffnung liegt an Dir,
Drum heilger Vater, hilf uns schier.

Der **Papst** aber giebt eine durchaus abschlägliche Antwort, weil er jetzt zu viel mit den Unruhen in der Christenheit zu thun habe, um an die Türken zu denken, und schließt mit den Worten:

Ich hab mit aller meiner Nott
Meins eignen Nutzens so viel zu schaffen,
Dazu mein Kardinäl, Bischöf und Pfaffen,
Die all auf unsern Nutzen betrachten,
Daß wir des Dings gar wenig achten.
Gott geb, wie es zu Rhodus gang,
Ich hoff, es sei noch fern uud lang,
Bis daß der Türk mit seinem Heer
Komme gen Rom und über Meer.

Der Rhodiser Ritter kann bei einem solchen Bescheid seinen bitteren Unmuth nicht bergen, und erinnert den Papst:

Meinst Du, daß Dich Gott hie nit will strafen,
Seine göttlich Gerechtigkeit sei drum entschlafen?
Fürwahr, fürwahr, es kommt die Stund,
Daß Dich das Schwert aus seinem Mund
Wird zu Boden richten gar,
Mit Deiner schelmischen Bubenschaar,
Wie das vom Endchrist geschrieben stat,
St. Peter selbs geweissagt hat,
Ja Du und alle Deine Fründ,
Daß euch das höllisch Feur anzünd.

Bald darauf erscheint der Türke Schupi Maßga, der die Christen verhöhnt, daß sie einen Gott zu Rom haben, dem sie so viel Geld opfern, und der gleichwohl ihrer nur spotte und ihnen nicht im mindesten helfe, obwohl die türkische Heeresmacht immer mächtiger und drohender vordringe. Dies bekräftigt der unmittelbar nach ihm auftretende Prädicant Doctor Leupold (der damalige Weltpriester Berchtold Haller zu Bern) der seine Klagen mit den Worten schließt:

Diese Schinderei kommt vom Papst aus Rom,
Ihr frommen Landleut, wisset ihr nit davon?

Hierauf treten zwei Bauern Nickli Zettmist und Rufli Pflegel hervor, von denen der erste erzählt, wie er mit Kummer und Noth aus dem Verkauf von Eiern einen Gulden gelöst habe, damit gen Bern geeilt sei, um einen Ablaßbrief zu kaufen, mit dem er voller Freuden nach Hause gekommen sei.

Ich hätt schier weder Vernunft noch Athen,
Ich wähnt fürwahr, Gott hätt mich berathen,
Da mir mein Hausfrau entgegen lief,
Knieeten wir Beide vor dem Brief,
Beteten Beide mit nassen Thrän,
Ich wähnt, ich hätt Gott selber gesehn

Bis daß ich vernahm, es taugte nit,
Deß ward ich bericht durch witzige Lüt,
Da ward ich ganz von Zorn entrüst
Und han den Arß an Brief gewüst,
Nachbar Rusli, ich muß dirs klagen,
Es liegt mir noch in meinem Magen.

Der angeredete Nachbar Rusli schildert hierauf in launiger Weise, wie sich das arme Volk zu dem Ablaßkrämer (Bernhardin Samson) gedrängt, und äußert gegen den Schluß, daß er zu Manchem, der sein sauer verdientes Geld hingegeben, um Ablaß zu bekommen, gesagt habe:

Bist Du jetzt im Himmel gesyn
Oder willst Du erst darin?
Mich dünkt uf meine letzte Fahrt,
Du hättest das Geld wohl erspart.
Ich hört, daß der Mönch öffentlich redt,
Daß er all Berner erlösen wett,
Die gestorben vor viel tausend Jahren waren,
Die söllten grad all von Stund an zu Himmel fahren.
Ich war froh, daß er mich nit auch fahren hieß,
Und daß er mich noch den Tag hienieden ließ,
Denn ich hatt meine Schuh noch nit gewüst,
Und war sonst auch fast übel gerüst.

Nicht minder unwillig äußert sich der Ammann von Hanfftorff, der Bauer Heini Filzhut, der Ammann von Maraschwyl und Batt Süwschmer über das Ablaßwesen. Der letztere z. B. sagt:

Gevatter Jentz, das han ich auch dick gedacht,
Wenn man den römischen Ablaß betracht,
So wundert mich, wie ihnen das Gott vertrüg,
Daß sie nit der Hagel von Stund an da schlüg,
Daß sie die Gutthat Jesu, unsers Erlösers
So freventlich verkauften und thäten bösers,
Denn hätten sie still heimlich und verholen
Das Geld aus unsern Seckeln gestohlen.
Man sollt die Ablaßkrämer all ertränken,
Sie stehen wie Kaufleut-Knecht bei den Bänken —
Gleich als Gott ein Grempler sei,
Es ist im Grund ein Büberei.

Hierauf kommen allerlei Kriegsleute aus fremden Landen zu Fuß und Roß, die in päpstliche Dienste zu treten wünschen, und der Papst antwortet:

Lieben Kriegsleut seid gottwillkommen,
Euer Red han ich wohl vernommen,
Und sag euch zu Dienst Jahr und Tag,
Das ist ganz mein Gemüth und Anschlag,
Zu kriegen, Blut vergießen und fechten.
Darum so darf ich wohl viel Knechten.
Ich werd euch schicken ein Kardinal,
Der euch all mustere und bezahl,
Und geb euch da mein Banner und Zeichen —

Bald darauf zeigen sich St. Petrus und Paulus ganz bescheiden im Hintergrund, und höchlich verwundert über die blendende Pracht des Papstes und seines Gefolges frägt Petrus den letzten der römischen Hofgeistlichkeit:

Lieber Priester, sag mir an,
Was mag doch das sein für ein Mann,
Ist er ein Türk oder ist er ein Heid,
Daß man ihn so hoch auf den Achseln treyt,
Oder hat er sonst gar kein Fuß,
Daß man ihn also tragen muß.

Der Angeredete, Virgilius Lüttenstern, antwortet ihm:

Sintemal und Du selb Petrus bist,
Weißt Du denn nit wohl, wer er ist,
Das soll mich billig Wunder ne'n.
Doch will ich ihn zu erkennen ge'n.
Der Mann, den man also hoch treyt,
Ist der größt in der Christenheit,
Er ist ein Papst zu Rom und weiter me
König in Sicilien und Trinacrie 2c.
Darzu ist er uf Erd ein Gott,
Das Du voraus wohl wissen sott,
So er doch Dein Statthalter ist
Und der aller heiligst Christ.

Petrus. Das sind mir fremd und ungehört Sachen,
Wie könnt ich doch ein Statthalter machen
Ueber solich Land und Lüt.
Ich hatte doch uf Erdrich nüt.
Woher kommen ihm die reichen Land
Zu seinem Gewalt und großen Stand?
Ich weiß auch nit gar wohl davon,
Ob ich je gen Rom sein ko'n.
Bin ich in solcher Pracht da gesessen,
So hab ich sein doch wahrlich ganz vergessen.

Der Priester. Alles, das er thut und lat,

Land und Leut und was er hat,
Das wird von ihm frei unverschämt,
Sanct Petrus Erbtheil allweg genempt.

Petrus. Da wird die Wahrheit wüst verderbt.
Wie könnt ers han von mir ererbt?
Ich hatt doch weder Gut noch Geld,
So bin ich vor hie in der Welt
Ein schlechter armer Fischer gsyn,
Der Städt noch Land war nie keins min.

Der Priester. Ach Peter, Du bist nit recht daran,
Du möchtest sin wohl vergessen han.
Es ist über vierzehn hundert Jahr,
Und sagt ich noch mehr, so redt ich wahr,
Daß Du zu Rom gewesen bist,
Als in der Chronik geschrieben ist,
Die ist gemacht durch witzig Lüt,
Du weißt schier vor Alter nit.

Petrus. Ich weiß wohl, was ich hab gethan,
Wie könnt ich das vergessen han,
Ich weiß mein Sach wohl, wie und wenn,
Das ist ein Gesell, den ich nit kenn.
Er trägt von Gold ein dreifält Kron,
Die ist mir uf mein Haupt nie ko'n.
Ich bekennen weder ihn noch sein Gesind,
Und weiß bei meinem Eid nit wer sie sind.

Der Priester. Peter, du sollst wissen, daß er ist
Der allergroßmächtigste Christ.
All König, Fürsten in Christenlanden
Die stehn in seinem Gebot und Banden.
Der Kaiser ist der Oberst in der Welt,
Dem zugehört Tribut, Schatz und Geld,
Und ist viel großer Ehren werth,
Der muß ihn fürchten, wie ein Schwert.
Der Papst hat die Kronen in Gewalt,
Er giebt sie dem Kaiser, ob es ihm gefallt, —
Peter, Du sollst das wahrlich wissen,
Daß ihm all Fürsten die Füße küssen —
Er macht Gesetz und ordnet Gebot,
Da man nit findt, daß sie je Gott
Geforderet hab und geboten zu halten,
Ja er spricht, er söll an Gott's Statt walten,
Und wer ihm wollte reden darein,
Der muß ewig des Teufels sein.

Und wer nit haltet sein Gebot,
Dem wär viel wen'ger, daß er Gott
Und alle sein Gebot verschatzt,
Denn daß er bräch das päpstlich Gesatzt.
Doch wer ihm Geld giebt, und das viel,
Der kaufet von ihm wohl, was er will,
Den Himmel giebt er auch zu kaufen,
Sein' Krämer in allem Land umlaufen —
Hüt Dich, Peter, und red ihm nit drein.
Willst Du anders auch nit in dem Bann sein.

Petrus. Herre behüt, Herre behüt, ist das wahr,
Daß er sich dafür ausgeben getar,
Und sich ein Gott uf Erden schätzt,
Ich habe ihn wahrlich nit gesetzt.
Das ist doch Frevel wider Gott.
Ich war ein schlecht armer Zwölfbot,
Gott hat mir große Sünd vergeben,
Und mich erwählt ins ewige Leben,
Durch das Verdienst von Jesu Christ,
Ohn welches nüt selig wird noch ist.
Einiger Gott und gewaltiger Herr,
Der giebt den Himmel, sonst Niemand mehr.
Der wird belohnen Guts und Bös,
Glaub nit, daß mans mit Geld ablös,
Wer ihm recht glaubt und sein Gebot halt,
Der fürcht keines Papsts noch Menschen Gewalt.
Sein Blut, das für uns ist worden vergossen,
Liegt zu Rom nit in der Kisten beschlossen,
Noch Niemand hats in Gewalt uf Erden,
Wer Gnaden begehrt, dem mag sie werden.
Wie mag auch der der allerheiligste sein,
Der fürchten muß die ewig höllische Pein —
Kein Zwölfbot, noch Evangelist
Mehr denn heilig genennt ist,
So er denn erst der allerheiligst heißt,
Und ihn dazu Niemand zu strafen weiß,
So ist er doch in allweg gleich wie Gott.
Pfui Dich, Pfui Dich, Sünd, Schand, Laster und Spott.

Der Priester. Peter, ich darf Dir schier nichts mehr sagen,
Du hast dem Malchus sein Ohr abgeschlagen,
Du möchtest mir mein Kopf zerspalten,
Den will ich lieber ganz behalten —
Ich wähnt, Du solltest zween Schlüssel han,
Und uns allsammen in den Himmel lan.

Petrus. Die Schlüssel zum Himmel hab ich nit allein,
Christus gab sie allen Christen gemein, —
Aber mit Fischen hab ich mich begangen,
Und aus dem Wasser der Finsterniß
Bracht in des lebendigen Brunnen Flüß.
So faht der mit den drei Papsteskronen
Die Menschen jetzt mit großen Karthonen,
Mit Schwertern, Hellebarden und Spießen
Durch Jammer, Angst, Noth und Blutvergießen,
Bringts aus des Evangeliums Fluß
In sein stinkende Finsternuß,
Führt sie zu der höllischen Rott,
Das Blut das schreit Rach zu Gott —

Petrus (zu Paulus)
Paulus, lieber Bruder, was bedünkt Dich,
Das Pfäffli da will überreden mich,
Der groß Kaiser, den man so hoch trevt,
In solichem Hochmuth und Reichheit,
Der hab sein Gewalt, Reichthum und Zier,
Alls Grund und Boden ererbt von mir —
Sag an, was Du haltest darvon,
Es ist mir in mein Sinn nie ko'n.
Ich hab gelebt nach Christus Lehr,
Und mein, es findt sich nimmer mehr,
Daß ich hab wollen sein der Größt,
Denn Hoffahrt ist das Allerböst,
Wie uns Christus am letzten wollt lehren,
Wir söllten nit sein als weltlich Herren,
Da er uns lieblich lernet und tröst,
Sprach, welcher unter euch ist der größt,
Der diene den andern allen samen,
Deß wir auch bei ihm Exempel nahmen,
Bei seinen Worten und Werken süß,
Er wusch uns armen Sündern die Füß,
Der doch war wahrer Gott und Herr,
Deß Gewalt sich endet nimmer mehr.
So er das selber hat gethan,
Wie dürft denn ich mich unterstan,
Der öberst unter den Christen zu sein?
Mein Bruder Paulus, wie reimt sich das so fein,
Daß ich mich den alleröbersten sollt schätzen,
Und dann erst ein sölichen Statthalter setzen,

Ein sölichen ganz gottlosen Mann.
Ich glaub nit, daß ich es hab gethan.

Paulus. Fürwahr, ich bekenn ihn auch ganz nüt,
Weder ihn, noch alle seine Lüt,
Doch so bekennt man ihn erstlich darbei,
Ob er wahrlich Dein Statthalter sei,
Thut er die Werk, die Du hast gethan,
So möchte man ihm viel nach lan,
Daß er das Wort Gottes frei verkündt,
Scheut nit daran Feind noch Fründ, —
Weidet er die Schafe Christi vergeben
Und setzt für sie sein Seel, Leib und Leben,
Sucht er kein Ehr in dieser Welt,
Hat er keine Lust zu Gold und Geld —
Ist er ein Diener einer ganzen Gemein,
Hat er sonst kein Hoffnung, dann in Gott allein
Und ist sein Wohnung mehrentheils bei den Armen,
Wenn ihn auch alle Menschen ganz erbarmen,
Ist er ganz friedlich und Niemand schad,
Haltet er die Gebot Gottes steif und grad,
Und darzu alle seine Räth,
Ja wenn er das allsammen thät,
So wöllten wir erst fragen, wer er wär,
Und ob ihm sein Gewalt von Gott käm her.

Petrus. Er hat kein Predigt nie gethan,
So sieht er auch kein Armen an,
Bei den Schafen läßt er sich nit finden,
Er will sie denn fressen und schinden.
Er dienet nit der ganzen Gemeine,
Er will, daß ihm all Welt alleine
Gehorsam sei in sei'm Gebot,
Er will gefürchtet sein, wie Gott,
Er durchechtet selb das Christen Blut
Mit großen Kriegen, die er thut,
Wohl mehr denn Nero und Tacianus,
Auch lebt er in allem Ueberfluß,
Er will auch nit sein veracht,
Sondern führt den höchsten Pracht,
Nüt Geizigeres lebt auf aller Erden,
Denn ihm kann nimmer Guts genug werden.
Nüt Ungehorsamers lebt jetzt zumal,
Er leidet ganz kein Straf überall,
Er lebt nach allem seinem Lust,

Da ist kein Mangel, noch kein Brust,
Wer wider ihn redt, thut oder gedenkt,
Dem wird es um kein Sach nit geschenkt.
Er verflucht ihn in Abgrund der Höll.
Paule, also ist er ein Gesell.

Paulus. So er denn nit predigt und lehrt,
Und die Menschen zu Christo kehrt,
Ist reich, wollüstig und muthwillig bekleidt,
Und lebt so gottlos, als Du mir hast geseyt —
Nit nach dem Licht und Christus Lehr,
Will sein ein regierender Herr,
Vergießt des Christenbluts so viel,
So braucht er doch grad das Widerspiel,
Das Christus uns selb hat gelehrt und geboten,
Darum, so ist sein billig zu spotten —
Wir werden nüt mit ihm zu schaffen han,
Gott ist der, der das alles wohl kann
Zu seiner Zeit bringen an den Tag,
Der Herr, der alle Dinge wohl vermag.

Petrus. Ohn Zweifel braucht er das Widerspiel,
Als ich Dich baß berichten will.
Christus ist darum für uns gestorben,
Daß er uns Heil und Gnad hat erworben,
Und daß wir möchten ewig leben,
Darum hat er sich in Tod geben,
Uf daß er uns erlösen möcht aus Nöthen.
So laßt der Papst viel tausend tödten
In Schlachten, Stürmen und Scharmützen,
Die er sollt schirmen und beschützen,
Das hat er gethan ohn alle Zahl,
Uf einen Tag, zum öftern Mal,
Ertödtet manich tausend Mann,
Daß er groß Reichthum möchte han,
Viel Seelen werden da ermördt,
Da werden Weib und Kind zerstört,
Die in dem Krieg kommen um,
Das thut der Schlang allein darum,
Daß er in Wollust möge leben,
Und ihm alls Erdreich werd ergeben,
Und will dazu den Namen han,
Er hab es alls an Gotts Statt than.
Doch Gott, der keine Frühmeß verschlaft,
Der läßt die Gotts Schmach nit ungestraft.

Der Papst (zu seinem Volk)

Wohlan, wohlauf, wir wend in Rath
Zu lugen, wie wir unsern Staat
Erhalten und auch weiter mehren,
Und wie wir aller Welt erwehren,
Daß Niemand uns dörf reden drein,
Wir werden allein gefürchtet sein.

Was die Christen zu Rhodus betrifft, meint er, so können die füglich den Türken preisgegeben werden, ob er sie braten oder spießen wolle; man habe jetzt an ganz andere Dinge zu denken und um das dazu nöthige Geld zu erhalten, will er

Ein Ablaß schicken in Deutsche Land,
Damit uns komme Gelds genug zur Hand,
Daß damit der Krieg besoldet werd
Ohn Römisch Beladung und Beschwerd.

Hierauf meint der Cardinal Kilianus Wütherich:

Hellischer Vater, das soll geschehen,
Wir werden den Krieg wohl in Maß ansehen,
Ha, daß das Blut gen Himmel sprütz,
Von Herzen hör ich gern das Geschütz,
Und gar viel lieber, dann Vesper singen,
Jetzt fangt mein Herz an in Freuden zu springen.

In gleicher Weise äußern sich der Hauptmann zum Geschütz, Dionysius Bärenmilch, und der oberste Hauptmann des Krieges, Cardinal de Sancte Unfried, worauf der Papst ihnen und allem Volk seinen Segen ertheilt, und mit ihnen zusammen den Schauplatz verläßt, auf dem nur Doctor Leupold zurückbleibt, der den Epilog spricht:

Ach Herr Jesu Christ, Du größte Gab,
Du bist uns geschenkt vom Himmel herab,
Daß Du die all hast selig gemacht,
Die Dich bisher dafür hant geacht,
Wer Dich glaubt und Deine Gebot halt,
Der fallt nit in des Teufels Gewalt
Durch Menschen Lehr und ihre Gebot,
Welcher nit sucht ein anderen Gott,
Dann Vater, Sohn und heiligen Geist —
Ach du tröstlicher und süßer Jesu Christ,
Sint du unser Erlöser und Schöpfer bist,
Auch unser Bruder, recht Fleisch und Blut,
Ach lieber Herr, mach uns auch gut,
Dadurch wir den Vater mit Dir erben,
Und uns nit lassen falschlich verderben —

Du hast uns doch so treulich gelehrt,
Herzlich gewarnet, emsig gewehrt
Vor falschen Propheten und Menschengift,
Das nit klar ganz gleichförmig ist der Gschrift —
Hilf, daß wir alle Menschenlehr frei verachten
Und fürhin allein dein göttlich Wort betrachten,
Ganz nüt uf uns armen Menschen stan,
Allein uns fröhlich uf Dich verlan.
Dann wir sind alle in Sünden geboren,
Darum sind wir all ewig verloren.
Wir sind und thun nüt anders, denn Sünd,
Aber du Herr, du bist allein der Fründ,
Der uns Gnad bei Gott erwarb,
Da dein Leib am Kreuz recht starb.
Du bist der Priester und das Opfer bede,
Gott geb, was des Papstes Satzung dawider rede,
Das Opfer währet in Ewigkeit,
Wiewohl man dich noch all Tag feil treyt,
Und leider ganz letzt handelt mit,
Das laß uns Herr entgelten nit,
Und hilf uns, daß uf aller dieser Erd
Das wahr Evangelium geprebigt werd —
Denn ich glaub Deinen Worten gestracks,
Wollte Gott, ich könnte mit einer Axt
Die päpstlichen Recht eines Streichs zerscheiten,
Das hieß recht wider den Türken streiten —
Ach süßer Jesus Christ, ich bitten dich,
Erleucht uns all durch deinen Geist,
Die Obrigkeiten auch allermeist,
Daß sie die Schäfli führen recht
Und sich erkennen deine Knecht —
Herr, erbarm dich über Jedermann,
Alle Menschen, Niemand ausgenommen,
Herr, laß uns all zu Gnaden kommen,
Und verleih uns deinen göttlichen Segen,
Amen, versiegelt mit dem Schweizerdegen.

Eine ganz ähnliche reformatorische Tendenz hatte ein zweites Fastnachtsspiel desselben Niclaus Manuel vom Jahr 1522, in welchem auf der einen Seite Christus zu sehen war, wie er auf einem geringen Esel einherritt, die Dornenkrone auf seinem Haupt, bei ihm seine Jünger und hinter ihm die Armen, Blinden, Lahmen und Gebrechlichen, auf der anderen Seite der Papst auf stolzem Roß im Harnisch und umgeben von einer großen Kriegsschaar zu

Fuß und Roß mit großen Bannern und Fahnen; dazu Trummeten, Posaunen, Trommeln, Pfeifen, Karthaunen, Feldschlangen, Huren und Buben und was zum Kriege gehört, reich und hochprächtig, „als ob er der türkisch Kaiser wär." Ueber diesen schneidenden Contrast theilen sich nun die beiden Bauern Klaus Pflug und Rüde Vogelnest in einem Wechselgespräch ihre Gedanken mit, in welchem der erstere gegen den Schluß voll Unwillen über die päpstliche Klerisei und ihren Ablaßkram meint:

Wir werden sie lassen des Teufels sein,
Und Christo dem Herren hangen an,
Der wahrhaftig ist und nit lügen kann,
Der ist allein die Seligkeit,
Zu Gnad und Ablaß stets bereit,
Wer ihm glaubt und thut vertrauen,
So fest, und ihn sein Sünd gereuen,
So will er ihm Barmherzigkeit erzeigen.
So spricht der Papst, Gottes Gnad sei ihm eigen,
Man müß es erst von ihm erkaufen,
Und alle Tag übern Seckel laufen,
Und wer das nit glauben well,
Der sei verdammt in die Höll.
So glaub ich das und will druf sterben,
Sein Ablaß mög mir kein Gnad erwerben,
So mög mir auch sein Fluch nit schaden,
Dann Christus hat uns selber geladen
Zu dem himmelischen Nachtmahl,
In des öbersten Königs Saal,
Da lebt man wohl und giebt Niemand nüts,
Die Kosten hat er selbst bezahlt am Krüz,
Da werden wir wie die Fürsten leben,
Ganz frei und umsonst geschenkt vergeben.
Welcher glaubt und lebt seiner Lehr,
Dem fehlt der Herr Jesus nimmermehr,

was auch die Meinung des Anderen ist.

Ueber den Eindruck, den diese beiden Fastnachtsspiele in Bern machten, berichtet der Chronist Anshelm zum Jahr 1522: „Es sind auch diß Jahrs zu großer Förderung evangelischer Fryheit hie zu Bern zwei wohlgelehrte und in wyte Land usgespreite Spiel, fürnämlich durch den künstlichen Maler Niclausen Manuel gedichtet und offenlich an der Krüzgassen gespilet worden" — und weiterhin heißt es bei Ebendemselben: „Durch diß wunderliche und vor nie als gotteslästerlich gedachte Anschauwungen ward ein

groß Volk bewegt, christliche Fryheit und bäbstliche Knechtschaft ze bedenken und ze underscheiden."

Ganz dasselbe gilt von der „Krankheit der Messe" und dem Testament derselben, welche zu den genialsten Producten Manuels und der damaligen Zeit überhaupt gehören. Der Dialog von der Krankheit der Messe beginnt damit, daß der Cardinal dem Päpst meldet:

Allerheiligster Vater, ich hab ein Epistel aus Deutsch Landen empfangen, aber grausamlicher erschreckenlicher Ding ist für mein Vernunft nie kommen, gang die Zerstörung Jerusalems schlafen.

Papst. Was ists, triffts das ganz Erdreich an, sonderbare Lüt, oder geht es über ein gemeinen Stand?

Cardinal. Es trifft den besten, stärksten und trifft den Stein an im Fundament, darauf die ganze Pfaffenheit gebaut ist.

Papst. Nu walt sin Gott, es ist die Meß. Das Armbrust ist lang gespannen gestanden, so bald es latt, so sind wir all geschossen.

Card. Ja Herr, ihr hands errathen, ich bin erschrocken, daß mir die Zähn klopfen. — Rathet ihr, dann ich han weder Vernunft noch Athem.

Papst. Was ist der Unfall oder in was Gestalt leidet die Meß Noth?

Card. Sie ist anklagt, verleumdt, ausgerufen und verschrieen, sie sei ein Gräuel, Gotteslästerung und die größt Abgötterei, so je erwachsen, seit daß die Erde gestanden sei, und ist zu besorgen, man werd ihr den Eid von Knechten geben.

Papst. Ists aber gewiß wahr oder nur ein Schreckbötli?

Card. Es ist so gewiß, als der Tod allem irdischen Leben —

Papst. Und wer sind unsrer Meß Widersacher, Juden, Türken oder Heiden, in denen sich solcher Frevel erregt?

Card. Es ist das Nachtmahl Christi der Widersacher, und seine Beiständer die, so die Christentauf empfangen haben, hochgelehrt und ungelehrt, Pfaffen und Layen und dero viel ohn Zahl.

Papst. Das ist erbärmlich und schändlicher, dann die Verderbung von Sodom und Gomorrha — — wer ist aber für ein Richter angerufen oder fürgeschlagen?

Card. Das sind fünfzehn Episteln der Zwölfboten, die Geschicht der Apostel, — sonderlich vertrösten sie sich stark auf die Epistel zu den Hebräern, auch soll das Alt Testament Obmann sein.

Papst. — Die Richter sind parteiisch und von Anfang allweg wider uns; sie würden unsrer Meß gleich gesund sein, als dem König Pharao das roth Meer; möchten wirs aber für den Ausspruch der geistlichen Rechte bringen, so wär der Sach gerathen und schon geholfen.

Card. Das ist eine verlorne Red, dann bei dem Volk ist nüt unwertheres, argwöhnischer und verleumbter, dann die geistlichen Recht —

Papst. Ich weiß noch ein tröstliche Zuflucht, wir werden tapfer und

trüglich Leut anrufen, die da sagen, die Kläger seien die ärgsten Ketzer, so die Welt je getragen, sie wöllen Christum von allen Ehren stoßen, verleugnen Gotts Allmächtigkeit, schmähen die würdig Mutter Gotts, all Heiligen und Engel, lehren, man söll nüt Guts thun, all Obrigkeit austilgen und Niemand das Sein geben, man muß sie aber vorhin wohl mit Geld salben.

Card. Söllt das mögen helfen, so wär kein Kost gespart. Wir hands versucht und zwar nit ohne merkliche Kosten bestellt. Hans strich den Bart, Kunz sah sauer, Klaus flucht übel — aber sie hand nüts geschafft.

Papst. Und wie kommt das, das hätt ich nit gemeint.

Card. Ja sie sind nit all bestellt, die sauer sehn, die Widerpart kanns auch — das ist aber das allerböst, die arme trostlose Meß, als sie gesehen hat, daß von ihr gewichen sind ihre Bundgenossen — hat sie den Handel so schwer zu Herzen gefasset, daß sie tödtlich krank leyt und ist ihres Lebens wenig Hoffnung, aber größlich zu besorgen, ob sie schon nit für Gericht komme, sie sterb sonst ab.

Papst. Ich will sie dem weitberühmten Arzt, Doctor Johann Rundeck befehlen, und ihm Doctor Heyoho zugeben, den Apotheker.

Die zwei zu Hülfe gerufenen Doctoren kommen auch bald herbei. Doctor Rundeck meint, nachdem er ihren Harn angesehen und ihr den Puls gefühlt,

Die Meß ist schwach, sie ist unter den Weißgerbern gewesen; die hand ihr die Rippe zerstoßen und ist ihr ein groß Geschwür am Canon gewachsen.

Doctor Heyoho Apotheker. Es ist ein alter Schaden. Sie hat den Gebrest an die Welt bracht, und ist von Anfang ihrer Geburt nie gesund inwendig gewesen, wie schön sie von Außen glissen hat — darum Herr Doctor, so eilet schnell mit eurer Kunst; so hab ich hie allerlei Confect, römische Stück, Gewürz und Kräuter, die ihr wisset, mitbracht, Weltwasser Klugheit, zu temperiren, nach Aristotelischer Weis' und Sophistischer Art. Thut den Rücken dahinter, ich will mich auch nit sparen, mir ist Schmeer von Rom geschickt, damit will ich sie salben. Es muß gan und wär's rauch, als ein Igel.

Doctor Rundeck. So wohl her — erstlich will mich ansehen, die Meß sey in ei'm bösen Zeichen, nämlich im Scorpion empfangen, im Krebs und schwindenden Mond geboren, es regiert sie auch der wankelmüthig und bös Planet Mars, und zwar, sie hett ob dem achtzehn Väter gehabt, die an ihr gemacht haben; das zeigt an ihres Harns Gestalt und Wesen. Darum will uns Noth sein und gebühren großer Sorgfältigkeit. Dann sie ist von mancherlei Naturen, Specien und Qualitäten zusammengesetzt, jetzt warm, dann kalt, feucht und trocken, und womit man ei'm hilft, verderbt man das andere.

Doctor Heyoho. Ja Herr Doctor, ihr redet recht und von der Wurzel dieser Sach. Es haben viel ihre Kunst daran unnützlich verschlissen; ich sorg, wir gewinnen auch nit viel Ehren an dieser Arbeit.

Doct. Rundeck. Nun sind wir im Bad, Gott geb, wir schwitzen oder

mit. Darum erfordert die Noth ein kurzen Rath. Dann dieser Meß Tod ist unser aller Pestilenz, ja ein verzehrend Feuer, welches austrocknet den lustigen Brunnen, aus dem da fleußt unser Gemachsam und überflüßig Leben.

Mönch Agrist. Herr, bis gelobt, die Meß fangt an zu schwitzen; ich hoff, es wöll besser um sie werden.

Hug Schneepfeffer. Ja sie bessert sich wie ein zwanzigjährig Roß, der Fisch an der Sonnen und das Korn im Hagel. Es ist der Todschweiß so gewiß, als Gott lebt.

Doct. Rundeck. Mir ist ein guter Einfall kommen. Es vermags die Natur, daß die Löwen ihre Jungen todt gebären und danach mit starkem Geschrei lebend und kräftig machen. Nun ist die Meß ein Geschöpf vom Römischen Stuhl geboren, darum werden wir uns mit starkem Geschrei der Römischen Kirchen darüber stellen, mit großen Worten, kräftiger Stimm der Väter und Concilien — das Mittel wird helfen.

Hierauf fangen die Doctoren Rundeck, Heyoho, Schreyeck und Schnydluft an zu schreien; aber je länger sie schreien, desto schwächer wird die Messe, und ihre Füße sind schon ganz kalt. Da meint

Doctor Schreyeck. Wir werden einander helfen, und sie zum Fegfeuer tragen, ob sie wiederum erwärmt möcht werden.

Ludy Nußkorb. Die Bauern hand das Weihwasser drein geschütt, und das Fegfeuer erlöscht, und sitzen Mönch, Betller und Nonnen im Rauch, daß ihnen die Augen überlaufen —

Hartmann Nünesel. Das ist der Meß ein schädlicher Todstich; dann vom Fegfeuer hat sie gelebt, wie der Fisch vom Wasser, das war die rechte Alp und Weide, darauf sie so feist worden ist; nun mag sie doch nit leben, ob ihr schon sunst nichts gebräch, so müßt sie Hungers sterben.

Doct. Heyoho. Wir werden sie zu den lieben Heiligen verheißen, zu unser lieben Frauen, bei den sieben Eichen, da ist gar ein gnadenreich Bild.

Niclaus Welenman. Da würdet ihr gleich versorget, wie ein Nackender mit dem Winter; dann die Her, so dieselb Wallfahrt aus Geheiß ihres Buhlens, des Teufels, verursacht, hat man zu Bern verbrennt, danach die Kapell sammt Haus und Hof zerstört und sind die wurmstichigen Götzen verruckt, rathet wohin.

Doct. Heyoho. Wer hat das angericht? Die Bauern sind aufgewesen, als gewiß Gott lebt, ich schmecks.

Bly Ubertzwergs. Ich weiß wohl, Christus hats gethan; Matth. am XI. da hat er ihnen geruft und gesprochen: Kommet her zu mir alle, die ihr arbeitet und beladen seid, ich will euch Ruh geben. Sie hand auch gelesen das Evangelium sammt allen Episteln, sonderlich Johannes am I. und XVII. 1. 2. Exodi am XX. Esaj. am XLIII. Timoth. am II. Johann. am XIV. Jerem. am XVIII. und alle Psalmen durchaus.

Doct. Conradus. Der Teufel hat sie drüben getragen und sein Mutter, es thut nimmer gut, so sie das wissen.

Die Messe ist inzwischen immer schwächer geworden. Um ihr zu helfen, befiehlt daher

Doct. Schreyeck. Herr Frühmesser, bringt uns unsern Herrgott, daß wir sie versorgen.

Frühmesser. Herr Doctor, ich mag ihn nit erlangen, der Himmel ist sein Stuhl und die Erd sein Fußschemel —

Doct. Schreyeck. Ich mein, Du seyst völler Narren, dann der Sommer Mucken; bring uns unsern Herrgott, oder Du mußt gen Constanz uf die Schyben, bei dem Gott, den ich heut gehebt und gelegt hab.

Frühmesser. Hand ihr ihn heut gehebt, wo hand ihr ihn hingelegt?

Doct. Heyoho. Ich hab ihn gessen, weißt Dus nun, ich hab ihn gessen.

Frühmesser. Ich mein, ihr seid völler Fantasten, dann ein zottiger Hund Flöhen im August. Hant ihr ihn heut gessen, wo soll ich dann ihn hernehmen? lieber ja heißet mich gleich auch St. Bernhards Berg zum Goldschmied tragen, daß er ihn in ein gülden Ring fasse, an ein Finger zu stecken. Das sind mir gut Sachen.

Doct. Heyoho. Nit viel Kramanzens, nehmet die Schlüssel und bringet uns aus dem Sacramenthäuslein den zarten Frohnleichnam Christi.

Frühmesser. Er sitzt zur Rechten seines Vaters im Himmel, oder unsere Artikel des wahren christlichen Glaubens, ja die ganz heilig Geschrift müßt falsch sein. Er ist erstanden und ist nit hie, Lucä am XXIV. Greifet ihr uf hin und nehmet ihn her. Ich bin ihm zu kurz, ihr aber sint groß Hansen.

Doct. Heyoho. Schnell bring uns Du, Caplan, das heilig Oel, die Zeit nahet sich.

Caplan. Ich merk wohl, ihr meinet das Oel, das man vom Bischof kauft. Das ist nit mehr im Büchslein; der Sigrist hat die Schuh mit gesalbt.

Doct. Heyoho. So ist er im Bann, da mag ihm Niemand vor sein, er muß es theuer genug bezahlen.

Doct. Schreyeck. Schnell bringet ein Licht, lauf zum Beinhaus bei den Ampeln, zünd an wunder behend.

Sixt Stich den Nebel. Da ist weder Feuer noch Licht, Kerzen noch Ampeln — es sind dies Jahr ob den zehntausend Mäus' und Ratzen Hungers todt, und küchlet des Kirchherren Jungfrau nit halb so viel, als vor vier Jahren.

Doct. Heyoho. So hör ich wohl, man brennt den lieben Seelen weder Oel noch Unschlitt und thut ihnen nüt Guts nach, das Gott erbarm, wozu ist es kommen, wer hat die Irrung hie pflanzet oder was ist die Ursach?

Pauly Wat im Thau. Als der Römisch versprochene Ablaß so viel schuldig war und gelten sollt, daß er mit den Schelmen vom Land mußt

laufen, hat er vor und ehe den Nachtlichtern große Ding verheißen, darum sind sie ihm nachzogen, aber sie werden alle erlöschen, ob sie ihn betreten, sonderlich so sie nit Zuschub Steuer und Hitz vom Fegfeuer hant.

Burky Reygelbett. Was darf man ihrer, die Todtenschädel sehen nüt; so tanzen die hölzernen Götzen nit, so hat Gott erschaffen alle Lichter, himmlisch und irdisch; bei ihm ist die ewig Klarheit und kein Finsternuß, darum ist es ein heidnische Thorheit, ihm understan mit Lichtern zu dienen.

Doct. Thomas Katzenlied.*) Bringet uns doch ein wenig Palmen, daß wir ein gesegneten Rauch machen für das bös Gespenst.

Wolfgang Ablerey. Die Weiber hant vor vier Jahren das Fleisch mit geräuchert —

Doct. Lügeck. — Jetzt sind wir im Meer ohne Schiff und Ruder, wer kann kochen ohne Feuer und Topf oder ohne Federn fliegen? es wär gleich als möglich, das ganz Meer an den Regenbogen zu henken, wie ein Bratwurst an ein Stecken, daß es dürr und trocken würd, als dieser Meß zu helfen, so sie schon verloren hat die rechten Herzadern, nämlich das Fegfeuer, Vigily und Jahrzeit, sammt ihren Opfern, Lichtern, Weihwasser, Oel und Palmen. Nun rathet gut, wie wir ungebrannt vom Kessel kommen; es hilft doch weder Schreien noch Salben.

Doct. Heyoho. Söllt sie uns untern Händen sterben, so würd uns nüt für den Arzt Lohn; darum will Noth sein, uns von hinnen zu fügen, ob sie denn in unserm Abwesen stirbt, so werden wir sprechen, sie sei ermördt.

Diesem Rath folgen denn auch die Anderen, sie schleichen sich

*) D. h. Thomas Murner von Luzern, der bekannte Satiriker, der über die Schrift von der Krankheit und dem Testament der Messe in einer von seinen Schriften (Luzern, 1529) unter andern sagt: Es ist auch kürzlich ein lästerlich Gedicht ausgegangen ganz gemein zu Bern, und weiß männiglich den, der es gemacht hat, wie die Meß gestorben sey, und man den Erbfall austheilet, mit Namen mir das Altartuch. Warum habt ihr mir nüt den gülden Kelch von Küngsfelden zutheilet, oder der Königin von Ungern güldenen Tisch und anders mehr, das ihr daselbst ohn alles Recht der löblichen Stiftung der Herrschaft von Oesterreich hingenommen habt und dieselbig königlich Stiftung beraubt. Was soll ich doch mit dem Altartuch anfahen? Ließt ihr mich und ander fromm Leut ruhig, so schwieg ich auch dieses und anders mehr. Ihr hant euch fast bemühet mit Disputiren. In welcher aus euren zehn Schlußreden habt ihr funden, daß ihr also Macht habt, Kirchen und Klöster zu berauben. Ist aber die Meß gestorben, so theil ich euch den Kelchsack zu, daß ihr die gestohlnen Kelch drein verberget, auf daß nit Jedermann sehe, daß ihr doch den Kirchen also unchristlich und lästerlich die Kelch und Gottes Zierden stehlet, raubet und entfremdet. Vgl. Grüneisen Manuel S. 233 f.

davon und lassen die Sterbende liegen, die in ihrem „letzten Willen" unter andern Folgendes verfügt:

„Zum ersten, so verordne ich meine arme Seel ihrem Götzen und Schöpfer, dem Papst, von welchem sie geboren und ausgegangen ist, gleichwie der Basilisk vom Hahnenei. Mein Leichnam soll bestattet werden unter den Augen der ganzen Pfaffenheit; so tropfet mir das Weihwasser auf das Grab ohn Unterlaß. Zum dritten, so will ich, daß mein Jahrzeit und Gedächtniß zweimal im Jahr begangen werd, das erst uf Aschermittwochen, am Abend mit einem gesungenen Spottlied zum Schlaftrunk, am Morgen mit einem jährlichen Schauspiel zu meiner Gedächtnuß mit dem Besen über das Grab; das ander Jahrzeit uf den Ostermondtag in Doctor Kochs Gartenhäusli uf dem hyrzen Graben. — So ist auch gänzlich mein Will und Meinung, daß dem wohlschreienden Doctor Eck von Ingolstadt das Oel in den Ampeln folge, sein Kehlen damit zu salben, die er um meinetwillen rauch und heiser geschrieen hat. Sodann die Altar-Schellen gib ich den Säuen, so die beden Doctoren Eck und Faber zu Baden, Speier und andern Orten mit Disputiren gewonnen hant, daß sie der Wolf nit esse: aber die Alben soll Doctor Eck allein zukommen, daß er dem Predicanten zu Bern ein Kittel draus schneid, denn sie ist weit und lang und der Predicant groß, breit und dick. — Dem Doctor Murnar werde das weiß Tischtuch auf dem Altar gegeben — die Stol hab ich gegunnen Johannes Gyggis Gäggis, der hat viel kleiner Kinder, zu einem Wiegenband — Kelch, Monstranz, Silber und Gold, Kreuz und Bild und alle Kleinod, Sammet und Seiden, verlaß ich dem weltlichen Regiment und geb Gott den Münzern Glück und guten Wein, dann sie müssen Arbeit han. Das geweiht Salz, Oel, Ostertauf, geweihte Kerzen und Palmen, die Ohrenbeicht, vier Frohnfasten und andre Zeit der päpstlichen Hungergebote soll Doctor Lenzli, mein Kuchenmeister, wohl hacken, sammt allen Jüdischen Ceremonien, und ein Voressen auf mein Begräbniß daraus machen — das Weihwasserkesseli mit sei'm Wadel möcht man Herren Rynolib zukommen lassen, daß er den Ablaß mit bespreng, auf daß er ihm nit verbrünn in der Sonnenhitz zu Weihnachten."

Wie zeitgemäß Manuels Fastnachtsspiele waren, beweisen die zahlreichen Nachahmungen derselben in Deutschland. So erschien bald nach dem Bekanntwerden seines Dialogs zwischen den beiden Bauern Rüde Vogelnest und Claus Pflug, ein Stück mit dem Titel: „Der neu deutsch Bileams Esel, wie die schön Germania durch arge List und Zauberei ist zur Papst-Eselin transformirt worden, jetzund aber, als sie vom Wasser aus dem weißen Berg fließend getrunken, durch Gottes Gnad schier wieder zu ihrem rechten Aufsitzer gekommen," und auf dem Titelblatt befindet sich zugleich ein Holzschnitt mit den Worten:

Paulus.

Ihr Herrn, schont mir der Eselein,
Es ritt darauf der Herre mein,
Christus, der Welt einig Heiland,
Der will nit mehr eur Spott und Schand.*)

Eine Nachbildung seines Dialogs von der im Sterben liegenden Messe ist das „lustige Gespräch zwischen etlichen Personen von wegen der Meß, wie sie in tödtlicher und schwerer Krankheit liegt und ihr nimmermehr zu helfen ist,“ dessen Personen folgende sind: Der Papst, ein Cardinal, Dr. Worst, Apotheker, Dr. Franz Nürnfachst, ein Barfüßer Mönch, Hauk Hasenbart, Dr. Suppenschmidt, Frübel Fürntanz, Thomas Frühauf, Herrmann Mummenschanz, Dr. Kochlöffel, der Frühmesser, Dr. Thomas Katzenbart, Dr. Eckstein rc.

In das Jahr 1525 gehört: „Der Münzerische Bauernkrieg, durch Mag. Martinum Rinckhardum, in patria Isleberga Archidiaconum, Leipzig, in Versen, und in das Jahr 1526 das Schweizerische Stück: „Der Edlen und Bauern Bericht und Klag, zu Friedberg gehandelt auf dem Reichstag.“ Die Personen sind hierbei: Junker Ludemann Pfeffersack, der Bauer Hans Eigennutz und der Geistliche Doctor Murnar, und die Tendenz des Stückes giebt der Verfasser, Utz Eckstein, ein Pfarrer im Züricher Lande, in folgender Weise an:

Es ziemt ei'm jeden Christenmann,
Daß er ein Oberkeit söll han,
Nach Ordnung Gwalts soll er zinsen
Wein, Korn, Erbs und Linsen,
Jahrzeit gsetzt von freier Hand
Zu geben kein Christ widerstand.

Alle diese Spiele wurden, wie es vielfach auf dem Titel ausdrücklich bemerkt ist, von „jungen Bürgern“ aufgeführt, und die Schauspielkunst war somit in Folge des edleren Inhalts der Stücke

---

*) Verwandt damit ist auch ein im Jahre 1525 erschienenes Stück: „Claus Paur, ein gar lustig und schön Spiel, von vier Personen, ganz kurzweilig zu lesen.“ Die Personen sind: Claus, ein Bauer, der Miethpfaff (Vicar), der Official und der Doctor. Dem Bauer sind die Irrlehren und der üble Lebenswandel der papistischen Klerisey anstößig und er überführt sie in lutherischer Weise aus Gottes Wort des Irrthums. Bei dem Doctor und Official sind seine Reden freilich vergeblich; aber auf den Vicar machen sie so viel Eindruck, daß er sich zur Lehre Luthers bekehrt.

wiederum in die Hände des geachteten Theils der bürgerlichen Gesellschaft übergegangen. — Von welcher Bedeutung es war, daß man namentlich in Deutschland die dramatische Kunst auf solche Weise als Förderungsmittel der Reformation gebrauchte, wird im folgenden Abschnitt genauer dargestellt werden, und es mag hier genügen, auf die merkwürdige Erscheinung hinzuweisen, daß wir das Theater im Reformationszeitalter bereits zum dritten Male im Dienst der Religion und der Kirche sehen. Bei den Griechen im Zeitalter des klassischen Alterthums war es, wie oben gezeigt worden ist, eine Schule für die Erwachsenen, in welcher sie über die Staatsangelegenheiten und ihre religiösen Verpflichtungen unterrichtet werden sollten. Im Mittelalter sollten die theatralischen Spiele ein Mittel sein, die Christen über die Mysterien der christlichen Religion zu belehren und ihnen den Inhalt der Bibel in veranschaulichender Weise mitzutheilen, und im Reformationszeitalter finden wir sie wiederum als einen Theil des Predigtamtes, um noch deutlicher und anschaulicher darzustellen, was die Predigt auf der Kanzel vielleicht dunkel gelassen haben könnte. Alle drei Male sehen wir aber auch, wie sich neben dem geistlichen Element das weltliche, neben dem feierlichen Ernst der lustige und mitunter ungezogene Scherz geltend macht, wodurch das Theater zum Schauplatz niedriger Possenreißereien herabgewürdigt wird und seine höhere Bedeutung verliert. Es verräth in der That einen tiefen Blick in das menschliche Herz und seine Bedürfnisse, wenn es bei den Griechen Gesetz und Herkommen war, daß jene ernsten, tiefergreifenden Tragödien mit einem lustigen Satyrspiel schließen mußten, weil auf solche Weise am leichtesten jenen ihre Würde bewahrt, und dem Verlangen, sich durch ein erheiterndes Possenspiel wieder zu erkräftigen, genügt werden konnte. Denn wo auf dieses letztere keine Rücksicht genommen, und es vielmehr absichtlich unterdrückt wurde, da drängte es sich wider Willen hervor und mit solcher Macht, daß der feierliche Ernst dadurch auf das Bedenklichste beeinträchtigt wurde. Den Beweis hiervon geben die Mysterien, die namentlich bei den Franzosen, Italienern und Spaniern neben der auf Belebung des Andachtsgefühles berechneten ernsthaften Handlung nicht selten die frazzenhaftesten Possen enthalten, insbesondere aber das oben geschilderte Narren- und Eselsfest, das sich kaum begreifen ließe, wenn es nicht eben in dem Wesen der Lustigkeit selbst läge, daß sie, sobald ihr einmal eine gewisse Freiheit eingeräumt ist, rasch weiter greift und nur zu bald die ihr

angewiesenen Schranken überschreitet. Was die neuere Zeit betrifft, so mag in den nächstfolgenden Abschnitten die Geschichte selbst Zeugniß ablegen, und hier nur vorläufig bemerkt werden, daß auch sie wiederum bestätigt, was wir bisher stets gefunden haben: Sobald das Theater nur dem Amüsement des Publikums durch allerlei Possenspiel, und keinem höheren Zweck diente, gerieth es in Verfall, und die Achtung, welche der Schauspielerstand vordem genossen hatte, verwandelte sich in Geringschätzung und Verachtung, welche fast nothwendig die Infamie zur Folge hatte. Denn dem freigeborenen Römischen Bürger schadeten wohl in Rücksicht auf seinen Ruf selbst die ausgelassensten Späße nichts, und ebenso durften sich in den mittelalterlichen Zeiten die Welt- und Klostergeistlichen Manches erlauben, was als Scherz aufgenommen, die Würde ihres Standes nicht im mindesten beeinträchtigte; ja auch späterhin verlor der achtbare, fleißige Bürger nichts von der in Beziehung auf seine bürgerliche Stellung ihm zukommenden Achtung, wenn er selbst an den muthwilligsten Fastnachts-Narrenspielen Theil nahm. Ganz anders aber war das Urtheil über jene von den Zeiten der römischen Republik an in ununterbrochener Reihenfolge sich fortpflanzenden Histrionen- und Gauklerbanden, die von ihren, nur auf die Belustigung des Publikums abzweckenden Künsten Profession machten, aber trotz ihrer oft wunderbaren Geschicklichkeit und ihrer Beliebtheit bei Vornehmen und Geringen es nicht dahin bringen konnten, in den Augen des Volkes oder vor dem Gesetz für ehrlich und achtbar zu gelten. In socialer Hinsicht war vielmehr ihre Stellung in Europa ziemlich dieselbe, wie in Indien und China, als Leute, welche eine erwünschte Unterhaltung gewährten, gern gesehen, als Menschen aber, die aus dem, was Anderen nur zum Amüsement dienen soll, ein eigentliches Lebensgeschäft machten, im hohen Grade verächtlich. Sollte also die Schauspielkunst wieder zu Ehren kommen, so war es nur dadurch möglich, daß das Theater, statt der Schauplatz für werthlose und unzüchtige Possenreißereien zu sein, zur Erreichung höherer Zwecke gebraucht wurde, und dies geschah in Deutschland durch die engere Verbindung, in welche es seit der Reformation mit Kirche und Schule trat, wie dies im nächstfolgenden Abschnitt genauer dargethan werden soll.

XXX.

Das Deutsche Theater im Reformations-Zeitalter.

Schulkomödien. — Geistliche Volksschauspiele.

Nicht mit Unrecht hat man in dem, bald nach dem Fall des oströmischen Reiches neuerwachenden Studium der klassischen Literatur ein Hauptförderungsmittel des Reformationswerkes gefunden. Gelehrte Griechen, die nach der Eroberung Konstantinopels durch die Türken (1453) nach Italien geflüchtet waren, hatten die Vorliebe für die klassischen Studien neu anzuregen gewußt; das Studium der römischen und griechischen Klassiker hatte sich von dort aus nach Frankreich, England und Holland verbreitet; von den Niederlanden aus war es auch auf deutschen Grund und Boden verpflanzt worden, und in Verbindung mit der um dieselbe Zeit erfundenen Buchdruckerkunst mußte dies auf die allgemeine Bildung, namentlich aber und zunächst auf die Hebung des Schulwesens einen um so wohlthätigeren Einfluß üben, jemehr dasselbe bisher im Argen gelegen hatte.

Zwar waren in den Klosterschulen, wie sie Karl d. Gr. angeordnet und angelegentlich befördert hatte, manche tüchtige Gelehrte gebildet worden, und waren die bischöflichen- oder Kathedralschulen auch mehr zur Ausbildung für die Kleriker bestimmt, so hatte doch der große Kaiser über ihnen die Bedürfnisse des Volkes keineswegs vergessen, sondern mit allem Ernst dahin gewirkt, daß jede Parochie in Städten und auf dem Lande ihre eigene Parochialschule hatte, in welcher Kinder aus allen

Ständen im Lesen, Schreiben und in dem Trivium (Grammatik, Rhetorik und Dialektik) unterrichtet würden, wovon diese Schulen selbst späterhin den Namen Trivialschulen erhielten. Wie schön aber auch die Erwartungen waren, zu denen ein solcher Anfang zu berechtigen schien, — sie blieben unerfüllt, indem weder die Kaiser, noch die Kleriker der nachfolgenden Zeiten sich des Schulwesens ernstlich annahmen. In den Klöstern ward allerdings tüchtig Lateinisch gelernt, und zwar nicht bloß in den Mönchs-, sondern auch in den Nonnenklöstern, wie das Beispiel der Benedictinernonne Roswitha*) zu Gandersheim, im Braunschweigischen (um 980) beweist, die, wie sie selbst in einer Vorrede bemerkt, von einer sehr gelehrten Klosterschwester Riccardis und deren Nachfolgerinnen im Lehramt, unterrichtet wurde. Außer diesen erwähnt sie noch die Aebtissin Gerberga, der sie die Kenntniß einiger Autoren verdanke. Wenn sie indeß bei dieser Gelegenheit äußert,**) daß diese „obgleich jünger an Jahren, doch, wie es einer Nichte des Kaisers gezieme, in der Wissenschaft weiter," sich in dieser Beziehung um sie verdient gemacht habe, so ist dies wohl nur Schmeichelei, vielleicht gar eine versteckte Aeußerung des Aergers, daß eine jüngere ihr vorgezogen, und weil diese eine Nichte des Kaisers Otto II. war, zur Aebtissin gewählt worden sei, während sie selbst, wenn es auf Gelehrsamkeit ankam, vor allen anderen Klosterjungfrauen zu dieser Würde berechtigt schien. — Bekannt und berühmt wegen ihres Schriftstellertalentes, wurde sie von dem Kaiser und ihrer Aebtissin aufgefordert, die Thaten Otto's, des Großen, zu schildern, und sie that es in

---

*) Mart. Friedr. Seibel nennt sie Helena von Rossow („Helena a Rossow, vulgo Roswitha, sanctimonialis in Gandersheim" vgl. seine Icones et Elogia Virorum aliquot praestantium) und läßt sie demnach von einem altadeligen Geschlecht in der Mark Brandenburg abstammen. Gottsched indeß nennt dies eine unbeweisbare Angabe, und erinnert, daß Roswitha (im Plattdeutschen so viel, als „weiße Rose") wohl nur der Taufname gewesen sei.

**) Ihre eigenen Worte sind: Primo sapientissimae atque benignissimae Riccardis magistrae aliarumque suae vicis instruente magisterio, deinde prona favente clementia regiae indolis Gerbergae, cujus nunc subdor dominio Abbatiae, quae aetate minor, sed, ut imperialem decebat neptem, scientia provectior, aliquot auctores, quos ipsa prior a sapientissimis didicit, me admodum pie erudivit.

lateinischen Hexametern. Ebenso schilderte sie den Märtyrertod des heiligen Dionysius, Pelagius und der heiligen Agnes, die Geschichte der Gründung des Klosters zu Gandersheim rc. in Versen. Am berühmtesten ist sie jedoch als dramatische Dichterin geworden, und ihre Nachbildungen der Terenzischen Komödien haben ihr in der Geschichte der dramatischen Literatur ein bleibendes Andenken gesichert. Ueber die Veranlassung und den Zweck dieser Arbeit giebt sie selbst in der Vorrede die nöthige Auskunft. „Es giebt," sagt sie, „manche gute Christen, die, wovon auch wir uns nicht ganz freisprechen konnten, den eitlen Schein der heidnischen Bücher wegen des Vorzugs einer gebildeteren Sprache dem Nutzen der heiligen Schrift vorziehen. Außerdem giebt es auch Andere, fleißige Bibelleser, die, wenn sie auch die anderen Schriften der Heiden verschmähen, doch die Dichtungen des Terenz nur allzu häufig lesen, und während sie sich an der Anmuth der Rede ergötzen, durch das Bekanntwerden mit unzüchtigen Gegenständen befleckt werden. Daher habe ich, die laute Stimme von Gandersheim, (clamor validus Gandershemensis) mich nicht geweigert, ihn, den Andere so fleißig lesen, im Ausdruck nachzuahmen, damit in eben derselben Weise, wie dort die schmutzigen Laster geiler Weiber dargestellt sind, hier die löbliche Züchtigkeit gottseliger Jungfrauen nach dem Maß meines geringes Talentes gerühmt werde." *)

---

*) Ihre sechs Komödien sind: 1. Gallicanus, ein Stück in zwei Akten, in welchem die Bekehrung des heidnischen Feldherren Gallicanus zum Christenthum, und sein Märtyrertod unter Julianus Apostata dargestellt ist. 2. Dulcitius in einem Akt, dessen Inhalt die Märtyrerleiden der heiligen Jungfrauen Agape, Chionia und Irene bilden. Der Statthalter Dulcitius kommt, von Liebe getrieben, in der Nacht zu ihnen. Sobald er aber eintritt, verliert er seinen Verstand, und umarmt und küßt statt der Jungfrauen, Töpfe und Pfannen, so daß er im Gesicht ganz schwarz wird. Ergrimmt darüber giebt er seinem Unterbefehlshaber Sisinnius Vollmacht, die Jungfrauen zu entehren und zu bestrafen. Aber auch dieser sieht sich vielfach getäuscht und gebietet endlich, die ersten beiden zu verbrennen und die letzte zu erstechen. 3. Kallimachus, gleichfalls in einem Akt, und folgenden Inhalts: Kallimachus liebt die Drusiana, die er auch nachdem sie vor Gram und Abscheu vor einer unzüchtigen Liebe bereits gestorben ist, noch im Tode mehr, als billig verehrt. Zur Strafe dafür wird er durch den Biß einer giftigen Schlange getödtet, durch das Gebet des Apostels Johannes aber, ebenso wie auch Drusiana, ins Leben zurückgerufen, und bekehrt führen beide fortan ein heiliges Leben. 4. Abraham, in einem Akt, worin die Bekehrung Maria's, der Nichte

Ob ihre Stücke wirklich aufgeführt worden sind, läßt sich nicht bestimmen. Sie selbst spricht in der Vorrede nur vom Lesen der heidnischen Komödien des Terenz, die sie mit christlichen vertauscht wissen will, und daraus scheint allerdings zu folgen, daß sie es nicht auf eine Aufführung derselben abgesehen hat, obwohl man es nicht gerade unwahrscheinlich finden könnte, wenn sich die Klosterjungfrauen in einer theatralischen Darstellung derselben versucht hätten.

Wieviel aber auch hier und in anderen Benedictinerklöstern und den mit ihnen gewöhnlich in Verbindung stehenden Klosterschulen für die Pflege der klassischen Studien geschah, wer nicht gerade von Jugend auf zum Mönche bestimmt war, mit dem gaben sich die Klosterbrüder auch keine sonderliche Mühe. Ja in den niederen Parochialschulen wollten die Mönche die Schulkinder nicht einmal im Schreiben unterrichten; denn die vor der Erfindung der Buchdruckerkunst überaus wichtige und einträgliche Kunst des Schreibens sollte als eine ars clericalis dem Klerus vorbehalten bleiben. Wollte daher, wie dies allerdings, seitdem der Bürgerstand zu größerem Ansehn und Wohlstand gekommen war, öfterer der Fall war, der Magistrat einer Stadt, daß die Bürgerkinder auch Unterricht im Schreiben erhielten, so mußten sie vorher mit der Geistlichkeit ein gewisses Abkommen treffen, daß diese eine solche Schreibschule erlaubte. Je weniger sich übrigens

---

des Einsiedlers Abraham von Chidane dargestellt wird, die zuerst zwanzig Jahre lang als fromme Einsiedlerin gelebt hat, nachher von einem verkleideten Mönche verführt wird und in die Welt zurückgekehrt, mit anderen Buhldirnen zwei Jahre lang ein lasterhaftes Leben führt, bis sie Abraham in Gestalt eines Wollüstlings besucht und wiederum bekehrt. 5. Paphnutius, in einem Akt, worin ein Eremit Paphnutius auftritt, der, um die Buhldirne Thais zu bekehren, unter der Maske eines Lüstlings sie aufsucht und es auch bald dahin bringt, daß sie sich fünf Jahre lang in eine enge Zelle einschließt, wo sie mit Fasten und Beten ihre Sünden büßt, bis sie endlich am fünfzehnten Tage nach ihrer Versöhnung mit Gott, selig in Christo entschläft. 6. Glaube, Liebe, Hoffnung, gleichfalls in einem Akt, dessen Inhalt die Legende von den drei Jungfrauen Fides, Spes und Charitas ist, die ihre ehrwürdige Mutter Sapientia ermahnt, in der Christenverfolgung unter dem Kaiser Hadrian lieber Alles, selbst den Märtyrertod zu erdulden, als Christo untreu zu werden. Sie thun dies auch wirklich; die Mutter sammelt nachher ihre Gebeine, bestattet sie zur Erde, und stirbt selbst vierzig Tage darauf bei dem Grabe ihrer Töchter.

die inzwischen immer reicher gewordenen Klöster um den Jugendunterricht kümmerten, desto mehr fühlten die städtischen Behörden das Bedürfniß, durch die Errichtung von Stadtschulen für den Unterricht der Jugend zu sorgen, und gaben sich auch die eigentlichen Klostergeistlichen nur selten damit ab, so fehlte es doch nicht an herumschweifenden Mönchen und Studenten, die sich als Lehrer für die Parochialschulen anwerben ließen. Diese wurden dann auf ein Jahr oder kürzere Zeit contractmäßig von dem Stadtrath oder dem Pfarrer gedungen, und reichten sie allein nicht aus, den Unterricht einer großen Anzahl von Kindern zu bestreiten, so waren sie verpflichtet, auf eigene Kosten für einen Gehülfen zu sorgen, der zum Unterschiede von dem Schulmeister, der sie gedungen, Schulgesellen (Locati) hießen und natürlich noch weniger, als der Meister eine bleibende Stätte hatten, sondern wenn sie an dem einen Orte ihren Abschied erhielten, im Lande umherstreiften, bis sie ein neues Unterkommen fanden.

In den Städten, wo man mit dem Unterricht in der christlichen Religion, im Lesen und Schreiben nicht zufrieden war, sondern die Kinder auch im Lateinischen unterrichtet wissen wollte, verstand es sich von selbst, daß man bei der Anstellung des Schulmeisters vor allen Dingen auf die Kenntniß des Lateinischen sah. Die Schulen, an denen solche Lehrer unterrichteten, hießen daher auch Lateinische Schulen, zum Unterschied von den Deutschen, und hatten stets mindestens zwei Lehrer, von denen der erste, welcher im Lateinischen unterrichtete, der Rector hieß, während der Unterlehrer, dem der Unterricht in der Religion (Auswendiglernen des Glaubens, der 10 Gebote, der Gebete und Psalmen) im Lesen, Schreiben und Singen anvertraut war, den Titel Cantor hatte. Da, wo bei der zunehmenden Schülerzahl der Unterricht im Lateinischen nicht mehr von einem Lehrer bestritten werden konnte, wurde dem Rector ein Conrector, auch wohl noch ein Subrector beigegeben, welcher den Schülern die Anfangsgründe des Lateinischen beizubringen hatte. Denn die beiden klassischen Sprachen, namentlich aber das Lateinische, waren der Hauptgegenstand bei allem Schulunterricht, wenn etwas Höheres geleistet werden sollte, und Schüler so weit gebracht zu haben, daß sie ein zierliches Latein schreiben und sprechen konnten, war der schönste Triumph für den Rector. Die Unterrichtsmethode übrigens war damals eine überaus einfache. Was die Schüler wissen sollten, das wurde ihnen auswendig zu lernen aufgegeben, und wenn von den Schülern des Valentin

Trotzendorf, Rector in Goldberg (starb 1556), der eine die ganze Aeneide, der andere das Bellum Jugurthinum so fest im Gedächtniß hatte, daß beide sich einen Degen auf die bloße Brust setzen ließen, den man ihnen in das Herz stoßen sollte, wenn sie beim Hersagen stockten, so galt dies damals weit weniger für etwas so Außerordentliches, als es heutzutage der Fall wäre.

Ein besonders geeignetes Mittel aber, den Eifer im Memoriren zubeleben, und die Schüler im Lateinsprechen zu üben, waren die dramatischen Werke der alten Klassiker, namentlich die Komödien des Terenz, die vorzugsweise fleißig gelesen, exponirt und memorirt wurden. Zwar schüttelten engherzigere Naturen bedenklich die Köpfe, wenn die Rede davon war, daß auch die evangelische Schuljugend dergleichen heidnische Komödien lesen sollte. Luther indeß meinte in seiner bekannten freimüthigen Weise: Man soll es immerhin gestatten, erstlich, daß sich die Knaben üben in der lateinischen Sprache, zweitens, daß sie mit den Lebensverhältnissen bekannter werden. „Und Christen", setzt er hinzu, „sollen Comödien nicht ganz und gar fliehen, darum, daß bisweilen grobe Zoten und Buhlerei darin sein, da man doch um derselben willen auch die Bibel nicht dürfte lesen. Darum ists nichts, daß sie solches fürwenden, und um derselben willen verbieten wollen, daß ein Christ nicht sollte Comödien lesen und spielen *)". Daher waren auch bei seinen Lebzeiten von den Wittenberger Studenten regelmäßig lateinische Stücke aufgeführt worden, ohne daß er etwas dagegen zu erinnern gehabt hätte.

Der Hauptzweck war im Anfang natürlich ein bloß praktischer. Es waren Schulkomödien, welche zunächst dazu dienen sollten, die Schüler in der lateinischen Sprache zu üben. Aber die sechs Komödien des Terenz waren bald durchgespielt und sie immer wieder von vorn anzufangen, mußte dem Rector, wie den Scholaren, langweilig sein. Die Komödien des Plautus dagegen waren einerseits schwieriger im Verständniß, andererseits in den Späßen doch ein wenig zu derb, als daß man sie für Schulaufführungen passend gefunden hätte. Zudem mußte es Männern, die ganz in den römischen Klassikern lebten und webten, fast nur lateinisch schrieben, sprachen und dachten, und stolz darauf waren, wenn sie über dem Lateinischen ihre Muttersprache ganz vergaßen, nicht nur ein Leichtes sein, selbst eine Komödie zu schreiben, sondern

*) Vergl. Luth. Tischgespräche von Studien.

zugleich ehrenvoll scheinen, wenn sie mit ihren Schülern statt der schon bekannten alten Komödien ein selbstverfaßtes neues Stück aufführen konnten.

So schrieb Joh. Reuchlin den „Henno", eine Komödie in 5 Akten, welche 1497 zur Fastnachtszeit in der bischöflichen Residenz des Joh. Camerarius Dalburg, Bischof von Worms, von einigen Studirenden aufgeführt wurde. Eine andere Aufführung veranstaltete späterhin Melanchthon zu Ehren Reuchlin's, der ihm früher einmal seinen rothen Doctorhut geschenkt hatte *).

Ein anderes Schulstück war das Spectaculum des Jakob Locher mit dem Zunamen Philomusus, in welchem die christlichen Regenten gegen die schrecklichen Türken einen Krieg beschließen und wirklich gegen sie zu Felde ziehen, worauf eine heilsame Ermahnung, den christlichen Glauben zu vertheidigen, den Beschluß macht **). Auch dieses Stück wurde von Schülern zur Fastnachtszeit (in der Klosterschule zu Ingolstadt) aufgeführt, und aus dieser, wie aus der Angabe der Zeit, in welcher eine andere Arbeit desselben Verfassers***) aufgeführt worden ist, geht hervor, daß dergleichen Spiele meist zur Fastnacht und zu Johanni stattfanden.

Ein ähnliches Fastnachtsstück ist auch die Comoedia nova des Christoph Hegendorf, eines Leipzigers (geb. 1500, starb 1540 als Superintendent zu Lüneburg), das dem Titel zufolge in Leipzig öfter vor einem Kreise der gelehrtesten Männer aufgeführt

*) Vgl. Camerar. Vit. Phil. Melancbth. p. 9. Per jocum donatus ab hoc fuit pileolo puniceo, quo insigni, ut fert consuetudo, Reuchlinus fuerat decoratus, quum titulus ei Doctoris decerneretur. Philippus vero, laetus dono, — tunc aequalibus suis scriptum quoddam ludicrum Reuchlini, instar comoediae, illis diebus editum, ediscendum distribuit et suas cuique partes assignavit, ut coram Reuchlino ad se reverso, fabula ea ageretur. Quod etiam factum est cum summa ipsius voluptate atque laetitia.

**) Spectaculum a Jacobo Locher, more tragico effigiatum, in quo Christianissimi reges adversum truculentissimos Turchos consilium ineunt expeditionemque bellicam instituunt, inibi salubris pro fide tuenda exhortatio. In Studio Ingolstadiensi 1502 Idib. Febr. acta a discipulis.

***) Ejusdem Judicium Paridis de pomo aureo, de triplici hominum vita, de tribus deabus, quae nobis vitam contemplativam repraesentant et quae earum melior sit tutiorque. 1502 VIII. Calend. Julii in Studio Ingolstad. acta.

worden ist *). Daß es auf die Fastnachtslust berechnet ist, lehrt unter andern auch der Schlußchor des sechsten Actes (oder vielmehr der sechsten Scene, denn der Verf. zählt die einzelnen Auftritte des Stückes folgendermaßen: Actus primi scena prima, actus secundi scena secunda, actus tertii scena tertia und schließt zuletzt mit der zwölften Scene des zwölften Actes) in welchem es heißt:

Nunc bibamus et potemus, dormiamus et amemus,
Bacchi festa redierunt, nummi nostri perierunt.
Quisque bibat ac graecetur, male tandem quo vestetur.
Concurramus ac saliamus, scyphos ter nos hauriamus,
Nullus absque amica vivat, ludere qui vult, nummos ponat.
Tempus est insaniendi, tempus erit confitendi,
Ni bibetis aut canetis, in jejunium venietis,
Dulces amatorculi.

Außer diesen gelehrten Fastnachtsspielen wurden aber auch, um die Schüler im Lateinischen fleißig zu üben, Aufführungen zu anderer Zeit veranstaltet, und der gelehrte Nicod. Frischlin machte, so oft er ein Buch in der Aeneide erklärt hatte, eine Tragödie daraus, die er, um den Stil und die Phrasen einzuüben, von den Schülern lernen und declamiren ließ. In Magdeburg, wo das Schulwesen im blühenden Zustande war, bestand die gesetzliche Verordnung, daß jährlich wenigstens Eine Komödie lateinisch vor dem Schulherrn agirt werden sollte, und die Güstrow'sche Schulordnung von 1552 **) verordnete, daß jedes halbe Jahr eine lateinische Komödie des Plautus oder Terenz von den Knaben, jedoch extra habitum agirt werde, damit sie gut Latein lernen mögen, ja die größeren Schüler sollten auch wohl einen Dialog des Lucian griechisch aufsagen. Deutsche Komödien für den gemeinen Mann aber sollen von den Schülern nicht vorgestellt werden, es sei denn mit dem Vorwissen und Gutachten der Regierung.

Ein anderer Grund, die Aufführung solcher Schulkomödien auf das Angelegentlichste zu befördern, war der polemische Wetteifer der Protestanten gegen die Jesuiten. Diese, erinnerte Polykarp Leiser in seiner Vorrede zu Dedekind's christlichem Ritter, verstän-

---

*) Comoedia nova Christophori Hegendorfii salibus non omnino insulsis refertissima Lipsiae non raro in doctissimorum virorum corona acta.

**) Zur Geschichte des Mecklenburgischen Theaters in den Jahrbüchern des Vereins für Mecklenburg. Geschichte I. p. 81.

den es sehr wohl, die Jugend mit ihren pomphaften Komödien zu locken, in welchen sie ihnen Unglauben und Abgötterei vor Augen stellten und so ins Herz einbildeten, daß sie nur mit großer Mühe wieder loszutrennen seien. Demgemäß sollten die dramatischen Spiele der protestantischen Schuljugend nicht bloß zur Uebung im Lateinischen, sondern auch zur Förderung des Gottesdienstes, und insbesondere zur Befestigung der „reinen Lehre" im Gegensatz zu der papistischen Irrlehre dienen. Daher waren die Schulherren und Pfarrer unermüdlich, biblische Geschichten zu dramatisiren, und moralische Komödien anzufertigen, und um auch durch die Schauspiele das Werk der Reformation zu fördern, ließ man es ebenso wenig an polemischen Stücken fehlen. So schrieb Thomas Kirchmayer oder Naogeorg (1511 — 1563) seinen berühmten Pammachius *), in welchem Stück Pammachius der Repräsentant der Päpste ist; Porphyr dagegen repräsentirt die römischen Juristen und Sophisten; Julian die älteren Kaiser, Nestor den ehrlichen Kanzler, Dromo den gewöhnlichen Haufen, der dem Papst willfährig ist. — Christus läßt nämlich den Teufel los, die Welt zu regieren, ergrimmt über des Pammachius Gottlosigkeit, der sich, weil der Satan ihm die dreifache Krone zusichert, dafür diesem ergiebt, den weltlichen Regenten unterdrückt, und nun frei seine Lehre verkündet, bis sein böses Thun und Treiben den höchsten Grad erreicht hat. Da schickt Christus die Wahrheit und den Apostel Paulus

*) „Pammachius, ein kurzweilig Tragedi, darinn aus wahrhaftigen Historien fürgebildet, wie die Bäbst und Bischöff das Predigt- und Hirtenamt verlassen, und beide über mächtige Land und Leute und über die Blöden fürstliche Regierung wider Gottes Wort erlangt und bisher erhalten und geübet haben, welche das heilige Evangelium widerficht. Beschrieben im Lateinischen zu Wittenberg durch Thomas Kirchmayer von Straubingen und jüngst verteutschet". — Ueber die Personen wird in der Vorrede folgende Erklärung gegeben: „Christus, Petrus und Paulus, die Apostel seind dir, frommer Leser, wohl bekannt. Aber durch Pammachius verstehe alle Bäbst, so mit ihrer Geschwindigkeit alles überwunden, durch Porphyrium seine gelehrten Suppenfresser, Juristen und Sophisten, durch Julianum die älteren Kaiser, durch Nestorem Canzler und etliche Hofräthe, so gern Ordnung in der Regierung erhalten hätten; Veritas ist die Wahrheit, Parrhesia die Freiheit zu reden, Stasiades Aufruhr, Planus Irrfall, Chremius Geldmann, geldsüchtig, Pterophon, Postbote, der schnell davon fleucht, Dromo ein gemeiner Knecht, der großen Haufen, so dem Teufel, den Pfaffen zum Argen unterthänig und willfährig ist".

an die Elbe zu Gottlieb, um diesen zu waffnen, daß er mit Wört und Schrift gegen Pammachius kämpfe; der denn auch bald das Reich des Teufels allarmirt. Hierbei bricht Naogeorg ab und erklärt: auf den fünften Akt solle der Leser nicht warten, den werde Jesus beim jüngsten Gericht selbst bald aufführen.

Ein ganz ähnliches reformatorisches Stück ist Nicod. Frischlin's „Phasma*)“, über dessen Zweck der Autor im Prologe folgendes bemerkt: Menander habe ein Phasma gedichtet, worin eine Jungfrau einem Jüngling erscheint, und ihn mit Liebe gegen sie erfüllt; er dagegen wolle ein Gesicht vorführen, wie der Teufel den widertäuferischen, sacramentirerischen rc. Sectirern im Traum erscheint. Das Stück selbst ist streng lutherisch, mitunter etwas zelotisch, und im letzten Akte, in welchem Christus selbst auftritt, werden alle anderen Lehren, außer der lutherischen, zur Hölle verdammt.

Der Anfang desselben ist folgender:

Corydon: Hominum fidem, Menalca, quid narras?
Hilf Welt, hilf, was nur immer kann,
Menalca, was bringstu new's an?
Menalcas: Ita est, ut dixi Corydon; nam hodie, quid credam, aut cui credam, plane nescio. Wie ich's, o Corydon, hab erzählt, Also geht's itzt zu in der Welt, daß ich kaum weiß zu dieser Frist, was oder wem zu glauben ist.
Corydon: Quamobrem? Wie so, mein Kerl, was ist es doch?

*) Phasma, hoc est: Comoedia posthuma nova et sacra, de variis haeresibus et Haeresiarchis, qui cum luce renascentis per Dei gratiam Evangelii hisce novissimis temporibus exstiterunt, auctore Nicodemo Frischlino, Doctore, Oratore et Philosopho clarissimo, sacri Palatii comite, nec non Poeta coronato. Anno 1592. — Deutsch von Glaser mit dem Titel: Phasma, d. i. Eine neue nachgehendige Comödie und Gesicht, von mancherlei Ketzereien sammt derselben Anhängern und Erzketzern, so neben dem hellen Licht des heiligen Evangelii aus Gottes Gnaden durch Dr. Martin Luther, seligen Gedächtniß, wieder auf die Bahn gebracht, zu diesen letzten Zeiten herfürkommen sind; im Latein von dem hochgelahrten und weltberühmten Herrn Nicodemo Frischlino rc. erstlich beschrieben, alles aus allerseits Schriften und Bekenntnissen selbsten wie auch aus göttlicher Schriften Grund klärlich erwiesen und dargethan. Jetzund aber dem gemeinen Mann zu Nutz, Lehre, Warnung und bessern Unterricht, sich für solchen Ketzereien zu hüten, einfältig in deutsche Reime verfaßt durch M. Arnoldum Glaser, der heiligen Schrift Studiosum. Greifswalde, 1593.

Menalcas: Vah, quid rogas? Quot capita, tot sententiae. Pfui dich an, wie darfstu du fragen noch? Wie viel sind Köpf', so viel der Sinn.
Corydon: Non intelligo. Zwar ich der Sach noch ungewiß bin.
Menalcas: Dicam ergo clarius? Wiltu denn, daß ichs besser deut?
Corydon: Dic obsecro. Sag her, Lieber, daß ichs versteh heut.

Solches Deutsch nahm sich freilich neben dem zierlichen Latein übel genug aus.

Natürlich aber blieben die Angriffe auf das Papstthum von Seiten der Gegner nicht unerwiedert, und ein deutliches Zeugniß dafür ist unter andern Lucii Pisaei Juvenalis „Monachopornomachia", datum ex Achaja, Olympiade nona. Der Verfasser dieser Komödie ist Simon Lennius, der zur Zeit Luthers und Melanchthons als Magister zu Wittenberg gelebt, wegen seiner bitteren Satiren auf Luther und die Universität Wittenberg aber die Flucht ergriff, cum infamia relegirt wurde, und 1550 zu Chur in der Schweiz starb. Wahrscheinlich war es auch hier in der Schweiz, wo er die Monachopornomachia schrieb. Sie beginnt mit einer Zuschrift ad celeberrimum et famosissimum dominum, Dominum doctorem Lutherum, sacrarum ceremoniarum renovatorem, causarum forensium administratorem, Archiepiscopum Vitebergensem et totius Saxoniae primatem, per Germaniam prophetam", worauf ein Zueignungsgedicht an Luther folgt, in welchem dieser ein Störer des Friedens und Urheber des Tumultes genannt wird, der das einfältige Volk herrisch regiert, ganz Sachsen beherrscht, die Schuldigen von der Strafe losspricht, die Unschuldigen verdammt, rechtschaffene Männer ihrer Gedichte wegen verbannt, in dem Bauernkrieg sich der armen Bauern nicht angenommen, sondern sie vielmehr zu Tausenden hinmorden läßt, und so oft es Frieden werden will, immer wieder von Neuem den Krieg anfacht *).

---

*) Ad Lutherum.

Pacis pernicies et causa, Luthere, tumultus,
O et Saxonicae perfide praeses aquae!
Qui regis indoctum fallax sine jure popellum
Quique tuo clarum crimine reddis opus,
Saxonicasque tenes urbes et cogis ad arma
Et tibi Leucorium subjicis ipse tuum.
Qui vacuos culpa damnas solvisque nocentes
Quique reos falsa judicis arte premis,

In dem Stück selbst treten der Reihe nach auf: die Liebesgötter (Cupidines), der Thürhüter Luthers, Luther, Venus, und am Schluß des ersten Aktes ein Chor babylonischer und cyprischer Freudenmädchen. Die Liebesgötter nämlich kommen an Dr. Luthers Thüre, klopfen an und rufen:

Has aperite foras! heus, heus, tu janitor aulae,
Accipiant Veneres ostia vota suas.

Der Thürhüter:

Quis pulsat?

Die Liebesgötter:

Blandae Veneres lususque jocique
Istius et risus deliciaeque domus.

Der Thürhüter:

Et Venus et Veneris comites mollesque puellae
Has poterunt tuto, si libet ire, vias,
Ite, precor! gratae venietis nempe Luthero.

Unmittelbar nach dieser Versicherung tritt dann auch wirklich Luther selbst, sichtbar erfreut über den Besuch heraus, und spricht:

Quid Venus ipsa petis? quis chorus? unde venit?

worauf Venus ihm antwortet:

Saxoniae vates, clarissima fama per oras,
O et Lampsiaci pars studiosa chori!
Si placet, hos lusus dabimus, laudesque canemus.

Luther ist es zufrieden, und antwortet:

Incipe delicias, si cupis ipsa, tuas.

Hierauf fordert Venus die Freudenmädchen zu einem Festgesang auf, den diese in folgender Weise anstimmen:

Belli fama nileas, Jo Luthere
Osor pacis atrox, - -
Ruris motor atrox, - -
Turmae fusor atrox, - -
Qui pugnas renovas, -
Armorumque doces - -
Causas, scriptor atrox, - -

Persequerisque pios insigni fraude poetas
Et qui Castalias pellis ab urbe Deas,
Qui toties captos jugulasti mille colonos
Et toties reparas horrida bella manu:

Primates laceras, Jo Luthere
Et reges laceras, - -
Incestus novus hic - -
Auctor concubitusque - -
Hic inter Monachas - -
Et moechas habitas, - -
Istos accipias, - -
Donamus tibi quos - -
Lusus et Veneres Cupidinesque

Im zweiten Akt tritt der Gott der unerlaubten Ehen auf; nächst ihm die Freunde Luthers, Käthe und Dr. Jonas, und ein sehr muthwilliger Hochzeitsgesang zwischen Luther und der Nonne Käthe macht hier den Schluß. Im dritten Akt erscheinen: Jutta, Spalatins Frau, Elsa, die Frau des Jonas, ein Liebhaber, eine Magd, Valens von Bibra, Schönejus, Corvus, und ein höchst unzüchtiger Chor der babylonischen Freudenmädchen beschließt das Ganze.

Die Schulkomödien waren nun allerdings zunächst nur zu Aufführungen bei Schulfeierlichkeiten bestimmt, und da sie vornehmlich zur Uebung im Lateinischen dienen sollten, so verstand es sich von selbst, daß sie auch nur vor dem Kirchen- und Schulcollegio und zwar lateinisch aufgeführt werden durften. Der Schulmeister machte dabei in der Regel den Prologus und war der „Regent des Stückes", während die übrigen Rollen an die Knaben vertheilt waren, die natürlich auch die Weiberrollen zu spielen hatten. Was aber der Schulherr gesehen, wollte doch auch Frau und Kind sehen, und war er gar selbst der Verfasser einer artigen Komödie, so genügte es auch ihm nicht, sie bloß in der Schule aufgeführt zu haben; er wünschte die ganze Bürgerschaft als Zeugen seines Meisterstückes, und da man dem protestantischen Volke so viel Processionen, Bildwerke, Priesterceremonien und Maskeraden genommen hatte, so schien es um so billiger, die Schaulust wenigstens durch dergleichen Schauspiele zu befriedigen. Von den lateinischen Komödien freilich verstand, wenn auch dem ehrbaren Bürger aus seinen Schuljahren noch einige lateinische Phrasen im Gedächtniß geblieben waren, der größere, namentlich der weibliche Theil der Zuschauer nichts; indeß hatte man ja auch vorher von der lateinischen Messe und den Hymnen in der Kirche nichts verstanden, und war schon zufrieden gewesen, wenn es nur etwas zu sehen gab. Freilich wären den Meisten deutsche Stücke lieber gewesen

und Frischlin beklagt sich in einen Prolog ganz ernstlich, daß das gemeine Volk mit den lateinischen Komödien nicht zufrieden sei, sondern deutsche verlange, und weil es diese nicht erhalte, sich lieber zu Seiltänzern und anderen Gauklern hindränge *). Wenn sich indeß auch die gelehrteren Schulmänner nicht dazu entschließen konnten, hierin den Wünschen des Volkes zu willfahren, so gab es doch Andere, die sich gern dazu verstanden, indem sie entweder in die lateinischen Komödien deutsche Erklärungen einschalteten, oder sie vollständig deutsch bearbeiteten. Was die erstere Methode, den Inhalt der lateinischen Stücke dem Volke zugänglicher zu machen, betrifft, so giebt eine Handschrift auf der Zwickauer Schulbibliothek, von welcher Gottsched in seinem „Nöthigen Vorrath" genauer berichtet hat, genügende Auskunft. Ihr zufolge begann die die Aufführung des Eunuchen des Terenz mit folgendem deutschen Prolog:

Achtbare, ehrbare, namhafte, großgünstige Herrn,
Die ihr seid jetzt auf unsre Bitt erschienen gern,
Desgleichen andre Herrn und Freund,
So viel ihr jetzt vorhanden seint,
Die bitt' ich allesammt hie entgegen,
Von allen unsern Schülern wegen,
Wollt günstiglich dies unser Spiel
Anhören auch diesmal in der Still.
Denn hie nicht, wie sich Mancher irrt,
Die Büberei gelernet wird.
Es hat ein gar viel andern Sinn,
Wie ihr denn werdet hören hierin,
Damit vielmehr die jungen Leut
Von Büberei werden abgescheut,

*) Seine Worte sind:
Quod reliquum est, quaeso, benignas date
Aures, et vulgus nonnihil compescite.
Nam quia latino sermone isthaec peragimus,
Occlamant imperiti linguae, ogganniunt
Mulieres, obstrepunt ancillae, servuli,
Opifices, lanii, sartores, ferrarii,
Sibique germana lingua postulant dari
Comoediam. Hoc quia non fit, nobis praeferunt
Cybisteras, lanistas et funambulos,
Petauristas, quibus gaudet plebecula.

Wenn sie all nun vermerken eben
Solcher Bälge ungöttlich Leben,
Ihr falsche und geschmierte Wort,
Dadurch manche Seel wird gemordt.
Was hie sonst ist zu merken weiter,
Werden euch die Knaben allhie bedeuten.
Wollt derhalben einen guten Will
Hierin erzeigen und schweigen still.

Unmittelbar darauf beginnt der Prologus mit den Worten:

Zum ersten secht an dieser Stell
Ein' ehrbarn und verständigen Gesell ꝛc.

die Beschreibung des Phädria, darauf in ganz ähnlicher Weise die des Parmeno und Chärea, weiterhin die der Thais, des Thraso und Gnatho, und den Beschluß des ganzen Stückes macht wiederum ein deutscher Epilog:

Hiermit habt ihr, großgünstige Herrn
Gehört, hoff ich, ohn all Beschwern
Unser Schulrecht auf dies Mal,
So wirs nun hätten troffen wohl,
Daß ihr daran gut Gnügen hätt,
Wären wir allsammt höchlich erfreut ꝛc.

Daß man überdies auch hier und da zur Unterhaltung des Publikums einige lustige Scenen in deutscher Sprache einschaltete, beweist die Bearbeitung des Heautontimorumenos, worin, jener Handschrift zufolge, unter andern eine alte Amme auftritt, die sich die Kleider durchsucht, indem sie sagt:

Ich halt', die Flöhe haben Winter und Sommer
Gemieth't bei mir eine Gastkammer ꝛc.

Bald darauf tritt ein Bauer auf, der mit ihr ein gleichfalls nicht Terenzianisches Gespräch führt.

Außerdem machten sich auch ziemlich bald die deutschen Dichter daran, die lateinischen Komödien deutsch zu bearbeiten. So lieferte Hans Sachs schon 1531 eine deutsche Bearbeitung des Reuchlinschen Henno, und der Ehrenhold bemerkt dies ausdrücklich in seiner Anrede, indem er sagt:

Zu euch kommen wir auf gut Vertraun,
Ein deutsch Comödi hier zu machen,
Kurzweilig, fein und gut zu lachen,
Schrieb in Latein der hochgeehrt
Doctor Reuchlin, der Rechten gelehrt.

Selbst den griechischen Aristophanes suchte der fleißige Hans

Sachs seinen deutschen Landsleuten ziemlich früh zugänglich zu machen, und in seinem „Pluto, ein Gott aller Reichthümer", eine Komödie mit 11 Personen zu recitiren, erklärt wiederum der Ehrenhold:

Wir sind gekommen zu euch allen
In Freundschaft, euch zu wohlgefallen,
Ein Comödi zu recitirn,
In teutscher Sprach zu eloquirn,
Dem Griechischen doch fast gemäß,
Wie sie denn auch Aristophanes
Von Athen, der berühmte Poet
In griechischer Sprach beschreiben thät.

Um das Jahr 1535 bearbeitete Dr. Joh. Muschler, Rector der Schule zu St. Nicolai in Leipzig die Hecyra des Terenz, die dem Titel zufolge zu Leipzig auf dem Rathhaus öffentlich gespielt worden ist, und in demselben Jahre erschien von Joachim Greff von Zwickau „Eine schöne lustige Komödie des Poeten Plauti, „Aulularia" genannt, deutsch gemacht und in Reim verfaßt (Magdeburg, 1535).

Mehr noch aber schien es bei Stücken, wie der Pammachius von Thom. Kirchmayer und anderen, die einen ähnlichen reformatorischen Inhalt hatten, ersprießlich, sie vor einem großen Publikum zur Aufführung zu bringen, und daher entweder, wenn sie ursprünglich lateinisch geschrieben waren, deutsch zu bearbeiten oder bald deutsch zu schreiben. So wurde das genannte Stück Kirchmayers schon 1538 von Joh. Tyrolf zu Cala an der Saale „der christlichen Jugend in deutscher Nation zum Besten aus dem Lateinischen in deutsche Reime versetzt". Häufig bearbeiteten wohl auch die Verfasser selbst ihre lateinischen Stücke deutsch für das Volk. So gab M. Martin Hayneccius aus Borna seinen „Hans Pfriem oder Meister Kecks, eine Komödie, erstlich im Latein, und dann aus seinem Latein verdeutschet von ihm selbst", 1582 heraus*).

Aber auch an ursprünglich deutsch geschriebenen Stücken war kein Mangel, indem sich Prediger, Schulmänner, Candidaten ꝛc.

*) Vergl. auch M. Johann Bitter's Joseph in Egypten, eine schöne und nützliche Comedy aus lateinischer Sprache in die deutsche verdolmetscht (1583) und Georg Buchanani Tragödia von der Enthauptung Johannis, genannt Calumnia, aus dem Lateinischen ins Teutsche vertiret durch Dr. Ambros. Lobwasser.

um die Wette bemühten, „der Jugend zu Nutz und den Erwachsenen zur Belehrung und Ergötzung" biblische Historien zu dramatisiren *). So lieferte Paul Rebhun, Schulmeister in Plauen, nachher Pastor in Oelsnitz „ein geistlich Spiel von der gottfürchtigen und keuschen Frauen Susannen, ganz lustig und fruchtbarlich zu lesen" (gedruckt in der churfürstlichen Stadt Zwickau durch Wolfg. Meyerpeck 1536) ein Drama in 5 Akten mit Chören, das in Beziehung auf den Inhalt streng biblisch und christlich, in Beziehung auf die Form den griechischen Tragödien mit vielem Geschick nachgebildet ist. So beginnt z. B. der Chor den Schlußgesang des dritten Aktes mit folgender Strophe:

David, der prophetisch Mann
Zeigt an,
Durch Gottes Geist gelehret;
Wer sich fest auf Gott erbaut,
Und traut
Der wird nicht umgekehret.
Wie Sion steht er unbewegt,
Wird nicht geregt

---

*) Vergl. z. B. was in Leonhard Stöckels (Schulmeister zu Bartfeld) „Historia von Susanna in Tragödienweise gestellt zur Uebung der Jugend zu Bartfeld in Ungarn" der Vorredner sagt:

Wir sollten uns billig im Latein,
Weil wir derselben Sprach Jünger sein
Ueben mehr, denn in deutscher Sprach,
Und uns im Reden richten darnach,
Zu brauchen gleiche Form und Kunst,
Denn wo soll man solchs lernen sunst,
Daß unsre Rede ein rechte Gestalt
Habe und etwa eine Gewalt,
Auszurichten bei Leuten was,
Daß man sich überreden laß —
Wir müssen uns aber nach der Zeit
Richten, in welcher wenig Leut
Lateinischer Zungen kundig sein,
Darum wir nun viel Jahr allein,
In gemeiner Sprach uns hören la'n,
Damit man uns verstehen kann,
Denn wie ein Prediger Zuhörer hat,
So muß er reden, und nach der Stadt
Sich richten, so er was bauen will.

worden ist *). Daß es auf die Fastnachtslust berechnet ist, lehrt unter andern auch der Schlußchor des sechsten Actes (oder vielmehr der sechsten Scene, denn der Verf. zählt die einzelnen Auftritte des Stückes folgendermaßen: Actus primi scena prima, actus secundi scena secunda, actus tertii scena tertia und schließt zuletzt mit der zwölften Scene des zwölften Actes) in welchem es heißt:

Nunc bibamus et potemus, dormiamus et amemus,
Bacchi festa redierunt, nummi nostri perierunt.
Quisque bibat ac graecetur, male tandem quo vestetur.
Concurramus ac saliamus, scyphos ter nos hauriamus,
Nullus absque amica vivat, ludere qui vult, nummos ponat.
Tempus est insaniendi, tempus erit confitendi,
Ni bibetis aut canetis, in jejunium venietis,
Dulces amatorculi.

Außer diesen gelehrten Fastnachtsspielen wurden aber auch, um die Schüler im Lateinischen fleißig zu üben, Aufführungen zu anderer Zeit veranstaltet, und der gelehrte Nicod. Frischlin machte, so oft er ein Buch in der Aeneide erklärt hatte, eine Tragödie daraus, die er, um den Stil und die Phrasen einzuüben, von den Schülern lernen und declamiren ließ. In Magdeburg, wo das Schulwesen im blühenden Zustande war, bestand die gesetzliche Verordnung, daß jährlich wenigstens Eine Komödie lateinisch vor dem Schulherrn agirt werden sollte, und die Güstrow'sche Schulordnung von 1552 **) verordnete, daß jedes halbe Jahr eine lateinische Komödie des Plautus oder Terenz von den Knaben, jedoch extra habitum agirt werde, damit sie gut Latein lernen mögen, ja die größeren Schüler sollten auch wohl einen Dialog des Lucian griechisch aufsagen. Deutsche Komödien für den gemeinen Mann aber sollen von den Schülern nicht vorgestellt werden, es sei denn mit dem Vorwissen und Gutachten der Regierung.

Ein anderer Grund, die Aufführung solcher Schulkomödien auf das Angelegentlichste zu befördern, war der polemische Wetteifer der Protestanten gegen die Jesuiten. Diese, erinnerte Polykarp Leiser in seiner Vorrede zu Dedekind's christlichem Ritter, verstän-

*) Comoedia nova Christophori Hegendorfii salibus non omnino insulsis refertissima Lipsiae non raro in doctissimorum virorum corona acta.

**) Zur Geschichte des Mecklenburgischen Theaters in den Jahrbüchern des Vereins für Mecklenburg. Geschichte I. p. 81.

den es sehr wohl, die Jugend mit ihren pomphaften Komödien zu locken, in welchen sie ihnen Unglauben und Abgötterei vor Augen stellten und so ins Herz einbildeten, daß sie nur mit großer Mühe wieder loszutrennen seien. Demgemäß sollten die dramatischen Spiele der protestantischen Schuljugend nicht bloß zur Uebung im Lateinischen, sondern auch zur Förderung des Gottesdienstes, und insbesondere zur Befestigung der „reinen Lehre" im Gegensatz zu der papistischen Irrlehre dienen. Daher waren die Schulherren und Pfarrer unermüdlich, biblische Geschichten zu dramatisiren, und moralische Komödien anzufertigen, und um auch durch die Schauspiele das Werk der Reformation zu fördern, ließ man es ebenso wenig an polemischen Stücken fehlen. So schrieb Thomas Kirchmayer oder Naogeorg (1511 — 1563) seinen berühmten Pammachius *), in welchem Stück Pammachius der Repräsentant der Päpste ist; Porphyr dagegen repräsentirt die römischen Juristen und Sophisten; Julian die älteren Kaiser, Nestor den ehrlichen Kanzler, Dromo den gewöhnlichen Haufen, der dem Papst willfährig ist. — Christus läßt nämlich den Teufel los, die Welt zu regieren, ergrimmt über des Pammachius Gottlosigkeit, der sich, weil der Satan ihm die dreifache Krone zusichert, dafür diesem ergiebt, den weltlichen Regenten unterdrückt, und nun frei seine Lehre verkündet, bis sein böses Thun und Treiben den höchsten Grad erreicht hat. Da schickt Christus die Wahrheit und den Apostel Paulus

*) „Pammachius, ein kurzweilig Tragedi, darinn aus wahrhaftigen Historien fürgebildet, wie die Bäbst und Bischöff das Predigt- und Hirtenamt verlassen, und beide über mächtige Land und Leute und über die Blöden fürstliche Regierung wider Gottes Wort erlangt und bisher erhalten und geübet haben, welche das heilige Evangelium widerficht. Beschrieben im Lateinischen zu Wittenberg durch Thomas Kirchmayer von Straubingen und jüngst verteutschet". — Ueber die Personen wird in der Vorrede folgende Erklärung gegeben: „Christus, Petrus und Paulus, die Apostel seind dir, frommer Leser, wohl bekannt. Aber durch Pammachius verstehe alle Bäbst, so mit ihrer Geschwindigkeit alles überwunden, durch Porphyrium seine gelehrten Suppenfresser, Juristen und Sophisten, durch Julianum die älteren Kaiser, durch Nestorem Canzler und etliche Hofräthe, so gern Ordnung in der Regierung erhalten hätten; Veritas ist die Wahrheit, Parrhesia die Freiheit zu reden, Stasiades Aufruhr, Planus Irrfall, Chremius Geldmann, geldsüchtig, Pterophon, Postbote, der schnell davon fleucht, Dromo ein gemeiner Knecht, der großen Hausen, so dem Teufel, den Pfaffen zum Argen unterthänig und willfährig ist".

Jacobi, aus Nordhausen, Pfarrer zu Calbe, einen „Dialogus, das tröstlich und lieblich Gespräch zwischen Gott, Adam, Eva, Abel und Cain, von Adams Fall und Christi Erlösung" (Leipzig 1555.)

Wolfgang Cünzel lieferte unter dem Titel „christlich lustig Spiel vom König, so mit seinen Knechten rechnen wollte, in deutsche Reimen gestellt" (Nürnberg 1561) eine dramatische Bearbeitung dieser Parabel, und einige Jahre später „die Historia Esther, spielweis gestellet" (Jena 1565).

Jakob Ruef schrieb (1566) ein „lustig Spiel von Erschaffung Adams und Heva, auch ihrer beider Fall im Paradeiß (Zürich bei Froschowern)" und Jost Meurer machte, gleichfalls zu Zürich und in demselben Jahre eine „Comedia von Belagerung der Stadt Babylon in Chaldäa, unter Balthasar, dem König daselbst, beschrieben aus den Propheten" ꝛc. bekannt.

---

im Himmel singen sollen. Item die Seel Lazari, ein schön Knäblein, in ein weißes Kittlein angezogen. Auch muß man etliche Personen zu Bettlern haben, welche den armen Lazarum, nachdem er gestorben, erbärmlich zu Grab schleppen und einscharren.

Der andere Haufe. 1. Nabal, der reiche verdammte Mann. 2. Sarkophilia, des reichen Mannes Weib. 3. primus 4. secundus 5. tertius 6. quartus 7. quintus frater Nabalis. 8. Conviva, ein geladener Gast. 9. Syrus, 10. Dromo, 11. Davus, des reichen Mannes drei Knechte. Küchenmeister, Jäger, Fischer, Weidmann, Tischdiener, Koch, Kellner, Stockman, Schließerin, Ancilla.

Bei diesen redenden Personen muß man auch andere stumme Personen haben, um mehrerer Pracht willen. Als der reiche Mann, wo er geht, da muß er viel nachtretende Knecht haben, und einen Narrn oder zween, auch Knaben. Desgleichen die Frau etliche Hofmägde und eine Närrin. So kann auch jeglicher Bruder des reichen Mannes einen eigenen Knecht haben. So müßen auch Drommelschläger, Pfeifer, Geiger, Singer und anders Saitenspiel, die man haben kann, da sein.

Der dritte Haufe: 1. Der Tod, auf zweierlei Weise, der zeitliche und der ewige. 2. Satanas. 3. Sechs scheusliche Teufel.

Allhier mag man auch wohl noch mehr Teufel verordnen. Item die Seelperson des verdammten reichen Mannes, ein Knabe, der unter den Augen, an Händen und Füßen kohlschwarz sei, in einem schwarzen Kittel.

Die Reime soll man singen mit einem Ernst, cum summa gravitate. Doch wo es von Lazaro steht, muß man es freundlicher, und vom reichen Mann schrecklicher und zorniger singen."

Thomas Brunner „lateinischer Schulhalter zu Steyer im Land Oesterreich ob der Ems“ lieferte 1569 eine „schöne geistliche Geschicht oder Historia von dem frommen und gottesfürchtigen Tobia,*) auf das kurzst spielweis“ und eine „Comedia von Isaac und Rebecca.“

Von M. Matthias Holzwart haben wir den „Saul, ein schön neu Spiel von König Saul und dem Hirten David; wie Sauls Hochmuth und Stolz gerochen, des Davids Demüthigkeit aber so hoch erhoben worden; durch eine ehrsame Bürgerschaft der löblichen Stadt Gabel gespielt den 6. und 7. Tag des Augustmonats 1571.“ Das Stück selbst besteht aus 2 Theilen, jeder in 5 Akten, und das Personal aus hundert redenden und 500 stummen Personen.

Sehr zahlreich ist auch das Personal in einer „Comödie von dem Könige, der seinem Sohne Hochzeit machte, aus dem 21. und 22. Kapitel Matthäi gezogen, darinnen der Juden und dieser Welt große Undankbarkeit gegen die vielfältige angebotene Gottes Gnad fürgebildet wird,“ die den Pfarrherrn zu Ensisheim im Ober-Elsaß zum Verfasser hat, (1573) und im Herbstmonat 1574 „durch junge Knaben sehr lustig“ gespielt wurde. Das Stück hat 162 Personen, unter andern: 2 Engel, 3 Anbeter der Dreifaltigkeit, 3 Hofräthe, 2 Hofmarschälle, ein Narr, 6 Trabanten, Hofjungfern und Bäuerinnen, ein Pfarrer und seine Mutter, 3 Patriarchen, 3 Propheten, 3 Juden, 2 Pilger und 2 Pilgerinnen, 3 Boten, ein römischer Senat von 23 Personen, ein Tribun, 3 Hauptleute, 3 Fähndriche, ein Profoß, Trommelschläger und Pfeifer, 3 Apostel, 9 Gläubige zu Jerusalem, Kriegsleute, Stadtvögte, Schultheiß, Stadtschreiber, 15 Urtheilsprecher, 2 Fürsprecher, Lictoren, Henkersknechte, 4 Krüppel, 3 Blinde, 2 Redner, Mors der Tod, Lucifer der Teufel.

Hildebrand Schröter zu Saltzuffeln ist der Verfasser einer „Comedia des getreuen Hausvaters, der guten Saamen auf seinen Acker sät, aus Matthäi am 13. zusammengebracht“ (1571), und von Bartholomeus Leschke aus Frankfurt, Organist und Rechenmeister zu Lauban in Ober-Lausitz haben wir „die wunderschöne und liebliche Historia von dem lieben Joseph, wie er von seinen untreuen Brüdern in Aegypten verkauft, und nach lang-

*) Eine andere Bearbeitung desselben Stoffes ist die „schöne Comedy vom gottesfürchtigen Tobia von Joh. Wilh. Rosenbach“ (1569).

wierigem Trübsal zu großer Dignität und Herrlichkeit erhoben worden, aus dem ersten Buch Mosi spielweis gemacht." Eben denselben Stoff bearbeitete Christian Zugen in seinem „Joseph d. i. die ganze Historie von Joseph in ein schöne Comediam gefaßet" (Straßb. 1573).

Georg Roll, aus Brieg in Schlesien, schrieb eine „Comödia vom Fall Adä und Evä bis auf den verheißenen Saamen Christum, aus fünf Historien zusammengezogen, und in eine kurze Ordnung gefaßet; Allen zu Trost, so mit Kummer und Widerwärtigkeit beladen, zuvor aber aus schuldigem Gehorsam, Glückwünschung und sonderlich zu Ehren aufm Schloß zu Königsberg in Preußen agiret, am Tag Andreä in Versen" (5 Akte und 38 Personen).

Von einem Pfarrer zu Spandau Mag. Christophorus Lasius haben wir „Ein gar schön herrlich neu Trostspiel von der Geburt Christi und Herodis Bluthundes, als dieser letzten Zeit Fürbilde, mit allem Fleiße gestellt und zu Spandau gespielt" (Frankfurt a. d. O. 1586).

Der Pfarrer Johann Sanders zu Abenstet verfaßte eine „Tragödia von dem Anfang, Mittel und Ende des heiligen theuren Mannes Gottes und Vorläufers Christi, Johannis des Täufers, in welcher aller Stände Verruckung, Verkehrung und Unordnung, so in dieser letzten Zeit der Satan gewaltiglich anrichtet, abgemalt und für Augen gestellet wird; worin auch die ruchlosen Weltkinder für Sünden und Untugend und Mißbrauch ihres Standes und Amtes gewarnet und zu wahrer Buß, christlichen Tugenden und rechtmäßiger Führung ihres Berufes und Amtes vermahnet und gereizet werden" (Magdeburg 1588).

Der bekannte Cyriacus Spangenberg schrieb eine „christliche Comedia von dem Cananeischen Weyblein, Matthäi XV." (Schmalkalden 1589) und „ein geistlich Spiel vom Evangelio am Sonntage Oculi, von dem besessenen, tauben und stummen Menschen, Lucä am XI." (Schmalkalden 1590). In der Vorrede bemerkt er denen gegenüber, die daran etwa Anstoß nehmen könnten, daß er ein Stück aus der Bibel zum Inhalt seiner Komödie genommen, „daß dergleichen geistliche Spiele, Komödien und Tragödien, wenn sie mit untermischten Chören und Gesängen gezieret wären, ebenso wohl die Ausbreitung göttlicher Ehre beförderten, als Psalmen und andere geistliche Lieder." Außerdem beruft er sich auf Luther, der dies gleichfalls geglaubt und gemeint habe,

daß es wohl sein könne, daß die Griechen ihre Komödien und Tragödien von den Juden genommen, wie man nicht leugnen könnte, daß sie einen großen Theil ihrer Weisheit und ihres Gottesdienstes von diesem Volke entlehnt hätten.“ Außer diesen beiden Stücken schrieb Spangenberg noch eine Komödie von den „fünf Gerstenbroten“ (eine dramatische Bearbeitung des Evangelii am Sonntag Laetare) und eine Komödie von dem Evangelio am Sonntag Judica.“

Die biblische Erzählung von Kains Brudermord bearbeitete Zacharias Zahn aus Nordheim in seiner „Tragedia Fratricidii, wie Cain und Abel Opfer thaten und darüber unwillig werden“ rc. (Mühlhausen, 1590); Nathan Chyträus schrieb eine „Tragödia von Abrahami Opfer, in Deutschen Reimen gefertigt“ (1591) und Melchior Neukirch, Pastor der Kirchen Gottes in Braunschweig zu St. Peter, den „Stephanus, eine schöne geistliche Tragödia von dem ersten Märtyrer im N. T. nach der Himmelfahrt Christi; aus dem Buch der Geschichte der Apostel am 4. 5. 6. 7. Capitel in eine Action, reimweise zusammengebracht“ (Magdeburg 1592).

Auch Bartholomäus Ringwaldt (geb. 1530 zu Frankfurt a. d. O., starb 1598 als Prediger zu Langfeld in der Mark Brandenburg), der unter den geistlichen Liederdichtern seiner Zeit eine nicht unrühmliche Stelle einnahm, und von dem wir unter andern in dem Liede „Es ist gewißlich an der Zeit“ eine Nachbildung des Dies irae haben, versuchte sich in der dramatischen Poesie, indem er 1590 eine Komödie herausgab unter dem Titel:

„Speculum mundi. Eine feine Comödia, darinne abgebildet, wie übel an etlichen Orten getreue Prediger, welche die Wahrheit reden, verhalten werden, und wiederum, wie angenehm sie seien bei rechtschaffenen Christen, welche Gottes Wort lieb haben, und zuletzt, wie sie von den Widersachern bisweilen heftig verfolget und dennoch oftermals aus ihren Händen wunderlich errettet werden. Nützlich zu lesen und im Agiren beweglich.“

Der Inhalt ist folgender: Ein frommer, der Wahrheit treu ergebener Pfarrer wird von einem übermüthigen, der Völlerei ergebenen Edelmann vertrieben.*) In seiner Noth findet er Auf-

*) Die Charakteristik des wüsten Edelmannes und seiner Trinkgelage mit anderen Junkern ist meist sehr gelungen. So singt z. B., während Jene zechen,

nahme bei einem gottesfürchtigen evangelischen Edelmann, der ihn bei sich zum Pfarrer macht. Aber dieser Gönner stirbt, und der Bischof, schon bei Lebzeiten des frommen Edelmannes ein Feind und Verfolger des Pfarrers, sucht diesen aus dem Städtchen zu verbannen, und der Bürgermeister zeigt sich ihm dabei behülflich. Die Bürger jedoch merken den Verrath, und da sie um die bösen Anschläge des Bischofs wissen, so setzen sie sich gegen die Feinde ihres Glaubens zur Wehr, und erlangen auch wirklich den Sieg, während alle Feinde der evangelischen Kirche eines jähen Todes sterben. Den bösen Edelmann tödtet ein Fall, und Pessimus, der ärgste von den drei Teufeln (Malus, Pejor, Pessimus), die in dem Stück zu thun haben, singt bei seiner Leiche:

Er war ein rechter schlimmer Fuchs,
Qui contra Deum vixit,
Sepultus sine lux et crux
Et subito morixit.

Der Pfarrer aber redet die Bürger, nachdem sie gesiegt haben, in folgender Weise an:

Mein hochgeliebte Bürgerschaar,
Ich danke Gott dem Herren zwar,
Daß er mich heut errettet hat.
Doch weiß ich nicht, ob eure That,

Räumaus, der seinem Herrn ziemlich ähnliche Knecht, nach der Melodie: „Wo soll ich mich hinwenden, ich tummes Brüderlein" ꝛc.

Die größte Lust auf Erden
Allhie in dieser Welt
Ist, wenn man in Gebehrden
Sich immer munter hält,
Und als ein kühner Hacht
Kurzweilet, singt und lacht,
Darzu nach frischen Pferden
Und schönen Frauen tracht.

Mein Herz das thut mir springen,
Wenn ich nur saufen soll;
Ich kann zum besten singen,
Wenn ich bin rechte voll,
Hab gar ein schöne Weis,
Eß gern gesunde Speis,
Und kann geschwinde schlingen,
Wenn ich vom Braten beiß.

Die ihr itzt habt begangen frei,
Auch vor dem Herren richtig sei.
Denn er will nicht, daß mit dem Schwert
Sein heiligs Wort verfochten werd,
Sondern die Kirch in dieser Welt
Im Geist und Blut den Sieg erhält.

Eine andere dramatische Arbeit Ringwaldt's ist die Uebersetzung einer lateinischen Komödie, die den bekannten Sächsischen Prinzenraub zum Gegenstand hatte. Der sehr ausführliche Titel dieser ohne Angabe des Druckortes und der Jahreszahl, wahrscheinlich aber um 1597 herausgekommenen Komödie lautet:

„Plagium. Oder diebliche Entführung zweier Jungen Herren und Fürsten, als Ernesti von 14 Jahren, und Alberti von 12 Jahren, des Durchleuchtigsten und hochgeborenen Herzog Friedrichs des Andern dieses Namens, weilandts Churfürsten in Sachsen, herzlieben Söhnen. Und wie dieselben wiederum wunderbarlicher Weise durch einen Köhler auf der Heyden sind errettet und in das Schloß Altenburg zu den Eltern gebracht worden. Wahrhaftig geschehen. Anno Christi 1450. Zuvor von dem Achtbaren und wohlgelahrten Herrn Magistro, Daniele Cramero, damals in Wittenberg, in eine lateinische Comödiam gestellet, Anno 1593. Nunmehr aber zum Gedächtniß und ewigen Ruhm des alten und hochlöblichen Sächsischen Hauses und zum Trost vieler betrübten Herzen in eine lustige Deutsche Comediam vertiret. Durch Barthol. Ringwaldt, Pfarrherr in Langfeldt."

Ein drittes Drama gehört, wenn auch nicht der Form, so doch der Idee und dem Inhalt nach ihm an. Es ist dies sein „treuer Eckart," den er 1588 unter folgendem Titel herausgab: „Christliche Warnung des treuen Eckart. Darinnen die Gelegenheit des Himmels und der Höllen, sammt dem Zustand aller Gottseligen und Verdammten begriffen, allen frommen Christen zum Trost, den verstockten Sündern aber zur Vorwarnung, in feine gute Reim gefasset. Durch Barthol. Ringwaldt"*) ꝛc. Die dramatische Be-

*) In Betreff des Inhalts bemerkt der Verf. in der Vorrede, daß es eine feine geistliche Parabel vom getreuen Eckart sei, der in seiner Krankheit sollte entzückt und von einem Engel in den Himmel und hernach wieder in die Hölle geführt worden sein, derer beider Zustand und Gelegenheit er nach seiner Ermahnung den Menschen auf Erden vermelden sollen. Demnach schildert auch das Lehrgedicht sehr ausführlich ebensowohl die Seligkeit der Frommen

arbeitung dieser Schrift erschien 1600 unter dem Titel: „Eine neue ausbündige, sehr schöne und durchaus christliche Comödia vom Zustand im Himmel und in der Höllen. Zum Theil aus der geistreichen Materia, so weiland Herr Barthol. Ringwaldt unter der Person des treuen Eckart tractiret und gehandelt, gezogen. Jetzo aber mehrentheils von neuem concipiret und allen frommen christlichen Herzen zum Trost, den Gottlosen aber zum Schrecken in diese Form bracht und verfertigt durch Andream Hartmann."

Am fruchtbarsten unter allen aber war auch in Beziehung auf die Bearbeitung biblischer Stoffe der unermüdliche Hans Sachs, von dem wir eine große Anzahl biblischer Komödien haben. So schrieb er 1530 eine „Comödie mit 12 Personen, daß Christus der wahre Messias sei;"

1533 eine „Tragödie mit 9 Personen zu agiren, die Opferung Isaacs, 3 Akte, und eine Comödie von dem Tobia und seinem Sohn; 14 Personen und 5 Akte.

1534 „Ein kurz und sehr schön Spiel von der Susanna."

1535 „Ein Comedie, die Abigail, hat 5 Akte und 8 Personen."

---

im Himmel, wie die Qualen der Verdammten in der Hölle, von welchen letztern es unter andern heißt:

Es wünscht sich das verdammte Heer
Von Gott nicht mehr, (wenns möglich wär)
Als daß ein Berg von lauter Sand,
Geschaffen würd von Gottes Hand,
Der größer, als wohl die Welt
Und ein klein Vöglein würd bestellt,
Das alle hundert tausend Jahr
Nur Ein Sandkörnlein trüg' von dar,
Und sollten dann erlöset sein,
Wenn das geringe Vögelein
Den großen Berg hätt weggetragen,
So wollten sie noch nicht verzagen,
Sondern verhoffen, daß sie noch
Einst würden aus dem harten Joch
Des andern Todes zu den Frommen
In Abrahams Behausung kommen.
Denn obwohl dieser Berg von Erden
Langweilig möcht verführet werden,
So würde doch die Ewigkeit
Ihn überwinden mit der Zeit.

1536 „Comödia von der Hester, die ganze Historie zu recitiren, hat 13 Personen und 3 Akte."

1547 „Ein Comedie mit neunzehn Personen, der Hiob, und hat 5 Actus.*)"

1548 „Tragödie von der Schöpfung, Fall und Austreibung Adä aus dem Paradies," hat 11 Personen und 3 Actus.

1550 „Ein Comedie mit 8 Personen zu recitiren, das Judicium Salomonis, hat 5 Actus;"

„ „Comödia von Jacob und seinem Bruder Esau, hat 6 Personen und 5 Actus;"

„ „Tragedia mit 6 Personen, die Enthauptung Johannis, hat 1 Actus."

1551 „Ein Comedie mit 15 Personen zu recitiren, die Judith, und hat 5 Actus."

„Comedie mit 10 Personen, der ganze Prophet Jonas,**) und hat 4 Actus."

„Ein Tragödie mit 14 Personen zu agiren, der aufrührerische Absalon mit seinem Vater König David, hat 3 Actus."

---

*) Eine andere Bearbeitung ist das „Geistliche Spiel oder Tragicomedia von dem heil. Hiob, darin die Geduld wird fürgestellt von Joh. Berresius (Jena 1603).

**) Späterhin schrieb auch ein Pfarrer Ambrosius Pape einen „Jonas Rhythmicus, das ist: Der Prophet Jonas in artigen Reimen Comödienweis verfaßet. Und ist die ganze Historie also dargethan, daß sie ohn Zweifel mit Lust und Nutz gelesen und agirt werden kann, jetziger Zeit nöthig zu betrachten, und uns Deutschen zum Exempel wahrer und ernster Buße vorgestellt" (Magdeb. 1605). In der Vorrede entgegnet er denen, welche auch ihm den Vorwurf machen, daß er das Laster, statt ihm zu wehren, vielmehr befördere, und denen, die ihm dienen, mehr Ausflüchte an die Hand gebe, folgendes: „Die Phantasten wissen nicht, was sie käkeln. Aliud enim est praescribere, aliud describere. Ich habe keine Form oder Model vorgeschrieben, wie ein Meister seinen Discipuln zu thun pflegt, sed descripsi cursum mundi, wie es in der Welt hergeht und solches zur Warnung und nicht zur Folge, wie der ganze Contextus bezeuget. Und zu dem Behuf hab ich nicht allein den Satan eingeführt, aus dessen Rede man leichtlich zu sehen hat, daß solch Wesen mir mißfällt und in keinem Wege gebilligt wird: sondern auch einer jeden gottlosen Person eine namhafte Strafe angehängt und ausgedrückt, damit man daraus zu sehen und zu vernehmen hätte, wenn Jemand diesen würde nachschlagen und folgen, was ihm für Früchte daraus würden erwachsen."

Von starken Winden
Des Fleisch's, des Teufels, wenn die Welt
Gegen ihn sich stellt,
Sich nicht mit Sünden
Von ihn' läßt überwinden.

In ähnlicher Weise sind die übrigen Chöre abgefaßt, und dem fleißigen Leser und geschickten Nachahmer der Alten wird man es gern hingehen lassen, daß der Chor am Schluß des ersten Aktes die heidnische Liebesgöttin einmischt und sie also anredet:

Frau Venus, groß ist dein' Gewalt
Bei allen Menschenkindern,
Vor dir bleibt weder jung noch alt,
Du bringst ihr' viel zu Sünden.
Mit scharfen Pfeiln dein blindes Kind
Durchdringt der Menschen Herz geschwind
Und nimmt sie gar gefangen.

Das Stück wurde, wie die Schlußworte (acta Calae Dominica Invocavit anno Domini M. D. XXXV.) beweisen, schon 1535 zu Cala aufgeführt, und zwar am ersten Fastensonntag, so daß es gewissermaßen ein christliches Schulfest zur Zeit des Carnevals war.

Ganz ähnlich ist ein zweites Stück desselben Verfassers: „Ein Hochzeitspiel auf die Hochzeit zu Cana Galiläa gestellet, dem von Gott geordneten Ehestand zu Ehren, und allen gottfürchtigen Eheleuten, Gesellen und Jungfrauen zu Trost und Unterricht durch Paulum Rebhun" 1538. — Ein anderer dramatischer Dichter, gleichfalls dem Lehrstande angehörig, war der bereits genannte Joach. Greff aus Zwickau, späterhin Schulmeister in Dessau, von welchem wir eine „Tragedia des Buchs Judith in deutsche Reime verfasset" haben, die 1536 zu Wittenberg gedruckt ward. Eine ähnliche Arbeit desselben Verfassers sind die „drei lieblichen und nützbarlichen Historien der dreien Erzväter und Patriarchen Abrahams, Isaacs und Jacobs, aus dem ersten Buch Mosi in deutsche Reime verfasset, zu spielen und zu lesen tröstlich" (Wittenberg 1540) und sein „Lazarus vom Tode durch Christum am vierten Tage erwecket *)", gleichfalls in Versen (Wittenberg 1545).

Von einem unbekannten Verfasser ist das „liebliche und nützbarliche Spiel von dem Patriarchen Jacob und seinen zwölf

---

*) Späterhin schrieb auch Jacob Fünklin „Ein tröstlich und besserlich Spiel aus dem XI. Kapitel Johannis von Lazaro, welchen Christus von den Todten am vierten Tage erweckt hat". (Zürich 1590.)

Söhnen, aus dem ersten Buch Mosi gezogen und zu Magdeburg auf dem Schützenhof im 1535sten Jahr gehalten, in Versen, dabei ein kurz und sehr schön Spiel".

Eine ziemlich ähnliche Arbeit ist das „schöne geistliche und fast nützliche Spiel vom verlornen Sohne", Lucä am 15., gehalten in der churfürstlichen Stadt Zwickau im Jahre 1536, in 3 Akten von Johannes Ackermann; ferner das Schauspiel „Joseph, eine schöne und fruchtbare Comödia, aus heiliger biblischer Schrift in Reimen bracht, mit Anzeigung ihrer Allegorie und geistlichen Bedeutung, in welcher viel christlicher Zucht und Gottesfurcht gelernet wird, durch Thiebold Gart, Bürger zu Schlettstet geordnet und zusammenbracht, auch daselbst auf Sonntag nach Ostern mit einer ehrsamen Bürgerschaft öffentlich gespielt", (1540) und der „Hoffteufel: das sechste Kapitel Daniels, den Gottfürchtigen zu Trost, den Gottlosen zur Warnung, spielweis gestellet und in Reim verfasset, durch Johann Chryseum" (1544).

Von Johann Criginger, der sich auf dem Titelblatt als „Diaconus ecclesiae Dei, quae est in Monte Mariano" bezeichnet, haben wir eine dramatische Bearbeitung der Parabel „vom reichen Manne und dem armen Lazaro*)", und von M. Leonhard

---

*) In den beiden vorangeschickten Vorreden, von denen die eine den Dr Wolfg. Pfentner, Superintendent zu Annaberg, die andere den Alexius Bresnicer, Superintendent zu Altenburg zum Verfasser hat, wird es mit großer Wärme vertheidigt „daß man die schönen, lieblichen Historien, um der lieben Jugend und des gemeinen Mannes willen in geistliche Spiele, wie eine Comedia, reimweis bringe und verfasse, damit man es alsdann öffentlich erhibiren und spielen mag". Was das Personal dieses Stückes betrifft, so theilt der Verfasser es in drei Haufen ab, die er in folgender Weise unterscheidet:

„Der erste Haufen: Actor, welcher die Vorrede der Action recitirt, und alles, was man agirt, ordnet und schaffet. Argumentator, ein Knabe, welcher die Summa oder den Inhalt der Action anzeigt. Conclusor, welcher am Ende die Action beschleußt. Deus. Angelus, welcher die Seel Lazari holet. Abraham. Treu Eckart. Sollicitus, ein armer Bürger oder Handwerksmann. Lazarus. Zween arme Schüler, die nach Brot laufen. Kämmerer. Spittelknecht, der mit Büchsen umgeht, den armen Leuten das Almosen zu sammeln. Meister Hans, der Schneider.

Darneben kann man in diesem ersten Haufen andere stumme Personen, welche zum Agiren, was das Reden betrifft, nit gebrauchet werden, allein, daß es desto scheinlicher und ansehnlicher sei, verordnen, als etliche Engelein, welche

Jacobi, aus Nordhausen, Pfarrer zu Calbe, einen „Dialogus, das tröstlich und lieblich Gespräch zwischen Gott, Adam, Eva, Abel und Cain, von Adams Fall und Christi Erlösung" (Leipzig 1555.)

Wolfgang Cünzel lieferte unter dem Titel „christlich lustig Spiel vom König, so mit seinen Knechten rechnen wollte, in deutsche Reimen gestellt" (Nürnberg 1561) eine dramatische Bearbeitung dieser Parabel, und einige Jahre später „die Historia Esther, spielweis gestellet" (Jena 1565).

Jakob Ruef schrieb (1566) ein „lustig Spiel von Erschaffung Adams und Heva, auch ihrer beider Fall im Paradeiß (Zürich bei Froschowern)" und Jost Meurer machte, gleichfalls zu Zürich und in demselben Jahre eine „Comedia von Belagerung der Stadt Babylon in Chaldäa, unter Balthasar, dem König daselbst, beschrieben aus den Propheten" ꝛc. bekannt.

---

im Himmel singen sollen. Item die Seel Lazari, ein schön Knäblein, in ein weißes Kittlein angezogen. Auch muß man etliche Personen zu Bettlern haben, welche den armen Lazarum, nachdem er gestorben, erbärmlich zu Grab schleppen und einscharren.

Der andere Haufe. 1. Nabal, der reiche verdammte Mann. 2. Sarkophilia, des reichen Mannes Weib. 3. primus 4. secundus 5. tertius 6. quartus 7. quintus frater Nabalis. 8. Conviva, ein geladener Gast. 9. Syrus, 10. Dromo, 11. Davus, des reichen Mannes drei Knechte. Küchenmeister, Jäger, Fischer, Weidmann, Tischdiener, Koch, Kellner, Stocknarr, Schließerin, Ancilla.

Bei diesen redenden Personen muß man auch andere stumme Personen haben, um mehrerer Pracht willen. Als der reiche Mann, wo er geht, da muß er viel nachtretende Knecht haben, und einen Narrn oder zween, auch Knaben. Desgleichen die Frau etliche Zofmägde und eine Närrin. So kann auch jeglicher Bruder des reichen Mannes einen eigenen Knecht haben. So müßen auch Drommelschläger, Pfeifer, Geiger, Singer und anders Saitenspiel, die man haben kann, da sein.

Der dritte Haufe: 1. Der Tod, auf zweierlei Weise, der zeitliche und der ewige. 2. Satanas. 3. Sechs scheusliche Teufel.

Allhier mag man auch wohl noch mehr Teufel verordnen. Item die Seelperson des verdammten reichen Mannes, ein Knabe, der unter den Augen, an Händen und Füßen kohlschwarz sei, in einem schwarzen Kittel.

Die Reime soll man singen mit einem Ernst, cum summa gravitate. Doch wo es von Lazaro steht, muß man es freundlicher, und vom reichen Mann schrecklicher und zorniger singen."

Thomas Brunner „lateinischer Schulhalter zu Steyer im Land Oesterreich ob der Ems“ lieferte 1569 eine „schöne geistliche Geschicht oder Historia von dem frommen und gottesfürchtigen Tobia,*) auf das kurzst spielweis“ und eine „Comedia von Isaac und Rebecca.“

Von M. Matthias Holzwart haben wir den „Saul, ein schön neu Spiel von König Saul und dem Hirten David; wie Sauls Hochmuth und Stolz gerochen, des Davids Demüthigkeit aber so hoch erhoben worden; durch eine ehrsame Bürgerschaft der löblichen Stadt Gabel gespielt den 6. und 7. Tag des Augustmonats 1571.“ Das Stück selbst besteht aus 2 Theilen, jeder in 5 Akten, und das Personal aus hundert redenden und 500 stummen Personen.

Sehr zahlreich ist auch das Personal in einer „Comödie von dem Könige, der seinem Sohne Hochzeit machte, aus dem 21. und 22. Kapitel Matthäi gezogen, darinnen der Juden und dieser Welt große Undankbarkeit gegen die vielfältige angebotene Gottes Gnad fürgebildet wird,“ die den Pfarrherrn zu Ensisheim im Ober-Elsaß zum Verfasser hat, (1573) und im Herbstmonat 1574 „durch junge Knaben sehr lustig“ gespielt wurde. Das Stück hat 162 Personen, unter andern: 2 Engel, 3 Anbeter der Dreifaltigkeit, 3 Hofräthe, 2 Hofmarschälle, ein Narr, 6 Trabanten, Hofjungfern und Bäuerinnen, ein Pfarrer und seine Mutter, 3 Patriarchen, 3 Propheten, 3 Juden, 2 Pilger und 2 Pilgerinnen, 3 Boten, ein römischer Senat von 23 Personen, ein Tribun, 3 Hauptleute, 3 Fähndriche, ein Profoß, Trommelschläger und Pfeifer, 3 Apostel, 9 Gläubige zu Jerusalem, Kriegsleute, Stadtvögte, Schultheiß, Stadtschreiber, 15 Urtheilsprecher, 2 Fürsprecher, Lictoren, Henkersknechte, 4 Krüppel, 3 Blinde, 2 Redner, Mors der Tod, Lucifer der Teufel.

Hildebrand Schröter zu Saltzuffeln ist der Verfasser einer „Comedia des getreuen Hausvaters, der guten Saamen auf seinen Acker sät, aus Matthäi am 13. zusammengebracht“ (1571), und von Bartholomeus Leschke aus Frankfurt, Organist und Rechenmeister zu Lauban in Ober-Lausitz haben wir „die wunderschöne und liebliche Historia von dem lieben Joseph, wie er von seinen untreuen Brüdern in Aegypten verkauft, und nach lang-

*) Eine andere Bearbeitung desselben Stoffes ist die „schöne Comedy vom gottesfürchtigen Tobia von Joh. Wilh. Rosenbach“ (1569).

nahme bei einem gottesfürchtigen evangelischen Edelmann, der ihn bei sich zum Pfarrer macht. Aber dieser Gönner stirbt, und der Bischof, schon bei Lebzeiten des frommen Edelmannes ein Feind und Verfolger des Pfarrers, sucht diesen aus dem Städtchen zu verbannen, und der Bürgermeister zeigt sich ihm dabei behülflich. Die Bürger jedoch merken den Verrath, und da sie um die bösen Anschläge des Bischofs wissen, so setzen sie sich gegen die Feinde ihres Glaubens zur Wehr, und erlangen auch wirklich den Sieg, während alle Feinde der evangelischen Kirche eines jähen Todes sterben. Den bösen Edelmann tödtet ein Fall, und **Pessimus**, der ärgste von den drei Teufeln (Malus, Pejor, Pessimus), die in dem Stück zu thun haben, singt bei seiner Leiche:

Er war ein rechter schlimmer Fuchs,
Qui contra Deum vixit,
Sepultus sine lux et crux
Et subito morixit.

Der Pfarrer aber redet die Bürger, nachdem sie gesiegt haben, in folgender Weise an:

Mein hochgeliebte Bürgerschaar,
Ich danke Gott dem Herren zwar,
Daß er mich heut errettet hat.
Doch weiß ich nicht, ob eure That,

Räumaus, der seinem Herrn ziemlich ähnliche Knecht, nach der Melodie: „Wo soll ich mich hinwenden, ich tummes Brüderlein" ꝛc.

Die größte Lust auf Erden
Allhie in dieser Welt
Ist, wenn man in Gebehrden
Sich immer munter hält,
Und als ein kühner Hacht
Kurzweilet, singt und lacht,
Darzu nach frischen Pferden
Und schönen Frauen tracht.

Mein Herz das thut mir springen,
Wenn ich nur saufen soll;
Ich kann zum besten singen,
Wenn ich bin rechte voll,
Hab gar ein schöne Weis,
Eß gern gesunde Speis,
Und kann geschwinde schlingen,
Wenn ich vom Braten beiß.

Die ihr itzt habt begangen frei,
Auch vor dem Herren richtig sei.
Denn er will nicht, daß mit dem Schwert
Sein heiligs Wort verfochten werd,
Sondern die Kirch in dieser Welt
Im Geist und Blut den Sieg erhält.

Eine andere dramatische Arbeit Ringwaldt's ist die Uebersetzung einer lateinischen Komödie, die den bekannten Sächsischen Prinzenraub zum Gegenstand hatte. Der sehr ausführliche Titel dieser ohne Angabe des Druckortes und der Jahreszahl, wahrscheinlich aber um 1597 herausgekommenen Komödie lautet:

„Plagium. Oder diebliche Entführung zweier Jungen Herren und Fürsten, als Ernesti von 14 Jahren, und Alberti von 12 Jahren, des Durchleuchtigsten und hochgeborenen Herzog Friedrichs des Andern dieses Namens, weilandts Churfürsten in Sachsen, herzlieben Söhnen. Und wie dieselben wiederum wunderbarlicher Weise durch einen Köhler auf der Heyden sind errettet und in das Schloß Altenburg zu den Eltern gebracht worden. Wahrhaftig geschehen. Anno Christi 1450. Zuvor von dem Achtbaren und wohlgelahrten Herrn Magistro, Daniele Cramero, damals in Wittenberg, in eine lateinische Comödiam gestellet, Anno 1593. Nunmehr aber zum Gedächtniß und ewigen Ruhm des alten und hochlöblichen Sächsischen Hauses und zum Trost vieler betrübten Herzen in eine lustige Deutsche Comediam vertiret. Durch Bartholom. Ringwaldt, Pfarrherr in Langfeldt.“

Ein drittes Drama gehört, wenn auch nicht der Form, so doch der Idee und dem Inhalt nach ihm an. Es ist dies sein „treuer Eckart,“ den er 1588 unter folgendem Titel herausgab: „Christliche Warnung des treuen Eckart. Darinnen die Gelegenheit des Himmels und der Höllen, sammt dem Zustand aller Gottseligen und Verdammten begriffen, allen frommen Christen zum Trost, den verstockten Sündern aber zur Vorwarnung, in feine gute Reim gefasset. Durch Barthol. Ringwaldt“ *) &c. Die dramatische Be-

*) In Betreff des Inhalts bemerkt der Verf. in der Vorrede, daß es eine feine geistliche Parabel vom getreuen Eckart sei, der in seiner Krankheit sollte entzückt und von einem Engel in den Himmel und hernach wieder in die Hölle geführt worden sein, derer beider Zustand und Gelegenheit er nach seiner Ermahnung den Menschen auf Erden vermelden sollen. Demnach schildert auch das Lehrgedicht sehr ausführlich ebensowohl die Seligkeit der Frommen

arbeitung dieser Schrift erschien 1600 unter dem Titel: „Eine neue ausbündige, sehr schöne und durchaus christliche Comödia vom Zustand im Himmel und in der Höllen. Zum Theil aus der geistreichen Materia, so weiland Herr Barthol. Ringwaldt unter der Person des treuen Eckart tractiret und gehandelt, gezogen. Jetzo aber mehrentheils von neuem concipiret und allen frommen christlichen Herzen zum Trost, den Gottlosen aber zum Schrecken in diese Form bracht und verfertigt durch Andream Hartmann.“

Am fruchtbarsten unter allen aber war auch in Beziehung auf die Bearbeitung biblischer Stoffe der unermüdliche Hans Sachs, von dem wir eine große Anzahl biblischer Komödien haben. So schrieb er 1530 eine „Comödie mit 12 Personen, daß Christus der wahre Messias sei;“

1533 eine „Tragödie mit 9 Personen zu agiren, die Opferung Isaacs, 3 Akte, und eine Comödie von dem Tobia und seinem Sohn; 14 Personen und 5 Akte.

1534 „Ein kurz und sehr schön Spiel von der Susanna.“

1535 „Ein Comedie, die Abigail, hat 5 Akte und 8 Personen.“

---

im Himmel, wie die Qualen der Verdammten in der Hölle, von welchen letzteren es unter andern heißt:

Es wünscht sich das verdammte Heer
Von Gott nicht mehr, (wenns möglich wär)
Als daß ein Berg von lauter Sand,
Geschaffen würd von Gottes Hand,
Der größer, als wohl die Welt
Und ein klein Vöglein würd bestellt,
Das alle hundert tausend Jahr
Nur Ein Sandkörnlein trüg' von dar,
Und sollten dann erlöset sein,
Wenn das geringe Vögelein
Den großen Berg hätt weggetragen,
So wollten sie noch nicht verzagen,
Sondern verhoffen, daß sie noch
Einst würden aus dem harten Joch
Des andern Todes zu den Frommen
In Abrahams Behausung kommen.
Denn obwohl dieser Berg von Erden
Langweilig möcht verführet werden,
So würde doch die Ewigkeit
Ihn überwinden mit der Zeit.

1536 „Comödia von der Hester, die ganze Historie zu recitiren, hat 13 Personen und 3 Akte.“

1547 „Ein Comedie mit neunzehn Personen, der Hiob, und hat 5 Actus.*)“

1548 „Tragödie von der Schöpfung, Fall und Austreibung Adä aus dem Paradies,“ hat 11 Personen und 3 Actus.

1550 „Ein Comedie mit 8 Personen zu recitiren, das Judicium Salomonis, hat 5 Actus;“

„Comödia von Jacob und seinem Bruder Esau, hat 6 Personen und 5 Actus;“

„Tragedia mit 6 Personen, die Enthauptung Johannis, hat 1 Actus.“

1551 „Ein Comedie mit 15 Personen zu recitiren, die Judith, und hat 5 Actus.“

„Comedie mit 10 Personen, der ganze Prophet Jonas,**) und hat 4 Actus.“

„Ein Tragödie mit 14 Personen zu agiren, der aufrührerische Absalon mit seinem Vater König David, hat 3 Actus.“

---

*) Eine andere Bearbeitung ist das „Geistliche Spiel oder Tragicomedia von dem heil. Hiob, darin die Geduld wird fürgestellt von Joh. Bertesius (Jena 1603).

**) Späterhin schrieb auch ein Pfarrer Ambrosius Pape einen „Jonas Rhythmicus, das ist: Der Prophet Jonas in artigen Reimen Comödienweis verfaßet. Und ist die ganze Historie also dargethan, daß sie ohn Zweifel mit Lust und Nutz gelesen und agirt werden kann, jetziger Zeit nöthig zu betrachten, und uns Deutschen zum Exempel wahrer und ernster Buße vorgestellt“ (Magdeb. 1605). In der Vorrede entgegnet er denen, welche auch ihm den Vorwurf machen, daß er das Laster, statt ihm zu wehren, vielmehr befördere, und denen, die ihm dienen, mehr Ausflüchte an die Hand gebe, folgendes: „Die Phantasten wissen nicht, was sie käkeln. Aliud enim est praescribere, aliud describere. Ich habe keine Form oder Model vorgeschrieben, wie ein Meister seinen Discipuln zu thun pflegt, sed descripsi cursum mundi, wie es in der Welt hergeht und solches zur Warnung und nicht zur Folge, wie der ganze Contextus bezeuget. Und zu dem Behuf hab ich nicht allein den Satan eingeführt, aus dessen Rede man leichtlich zu sehen hat, daß solch Wesen mir mißfällt und in keinem Wege gebilligt wird: sondern auch einer jeden gottlosen Person eine namhafte Strafe angehängt und ausgedrückt, damit man daraus zu sehen und zu vernehmen hätte, wenn Jemand diesen würde nachschlagen und folgen, was ihm für Früchte daraus würden erwachsen.“

Und laß mich nur itzt das erlangen,
Thu mich mit dein'n Armen umfangen,
Und gieb mir ein'n freundlichen Kuß.

Joseph (antwort)
Ach, die Red' mich verdrießen muß,
Ich thu ja gar nicht solche Ding.

Potiphora (spricht)
O Joseph, schöner Jüngeling,
So muß ich dir selbst herzen thon.
(Sie greift nach ihm, ihn zu herzen.)

Joseph (schreit laut).
Nicht, nicht, Frau, ich laufe davon.
(Sie greift nach ihm, erwischt seinen Mantel, den läßt er in ihren Händen und entläuft.)

Potiphora (schreit laut).
So lauf an den Galgen, du Bösewicht,
Kann ich dich denn erweichen nicht.

Eine dramatische Bearbeitung der Apostelgeschichte lieferte Joh. Brunner in seiner „Tragico-Comoedia apostolica, d. i. die Historien der heiligen Apostelgeschichten, inmaßen sie von St. Luca, dem heil. Evangelisten beschrieben und dem N. T. einverleibt, in Form einer Comödien gebracht" (Launingen, 1592). Der Diakonus M. Joh. Cuno zu Calbe an der Saale, verfaßte „Ein schön christlich Action von der Geburt und Offenbarung unsers Herrn und Heilandes Jesu Christi, wie er zu Bethlehem im Stall geboren, den Hirten und Weisen offenbart, auch zu Jerusalem im Tempel durchs Eiferopfer bewähret worden, daß Maria noch eine reine Jungfrau, und ihr Sohn Jesus der Messias sei, der rechte versprochene Weibes Saamen, deshalben er auch im jüdischen Rath der Aeltesten zum Hohenpriester gewählt worden, sammt eingesprengten Lehren, Trost und nothwendiger Erinnerung; allen christlichen Hausvätern sehr nützlich und kurzweilig mit zu lesen gestellt und in deutsche Reime gefasset (1595).

Der Pfarrer Johann Schrader zu Renkersleben schrieb einen „Dominicus, oder Comödia vom verlornen Sohn" (Magdeburg 1605).

Alle diese Stücke hatten, wie sich dies von selbst versteht, namentlich in der früheren Zeit einen durchaus ehrbaren und lehrhaften Charakter. Ebendasselbe war bei den Moralitäten und den orthodox-polemischen Comödien der Fall, bei denen man

allerdings dem bisweilen ein wenig hitzigen Glaubenseifer und der Derbheit des damaligen Zeitalters etwas zu gute halten muß.

Hierher gehört namentlich als Zeugniß für den Eifer, mit welchem die Gegner der Calvinisten und Melanchthonianer für die lutherische Orthodoxie stritten, Rivanders „Lutherus redivivus von der langen und ärgerlichen Disputation bei der Lehre vom Abendmahl derer, so man lutherisch und calvinisch, sowohl der andern, so man philippisch und flacianisch heißt." Ueber den Inhalt des Stückes erklärt sich das vorangestellte Argument in folgender Weise:

Der ganzen Comedie Inhalt
Ist, mit ein'm Wort darauf gestallt:
Sie ist eine Narration
Der ärgerlichen Tractation
Derer, so sich im Sacrament
Von den Lutherischen ha'n gewendt,
Von Lutheranern und Calvinisten,
Flacianern und Philippisten,
Und wie sein Sach ein jeder Part
Von Anno 21 hat
Geführet bis auf dies, welchs war
Der mindern 92 Jahr.

Da der Verfasser nicht nur mit den eigentlichen Calvinisten, sondern auch mit den Melanchthonianern, die ihm als hinterlistige und mit dem Schein lutherischer Rechtgläubigkeit gleißende Krypto-Calvinisten, wo möglich noch verhaßter waren, sehr unglimpflich verfuhr so konnte er keinen Verleger finden. Er widmet also seine Komödie „denen Durchleuchtigsten, Durchlauchten, Hoch- und Wohlgebornen Churfürsten, Fürsten, Chur- und Fürstlichen Wittwen, Erben, Administratoren und Vormündern, Grafen und Herren, denen Edlen und Gestrengen von der Ritterschaft, und Hoch- und Ehrwürdigen, Ehrenvesten, Achtbaren, Hoch- und Wohlgelahrten Herren Decanis und Thumcapiteln, Aebten der Klöster, Doctoribus und Magistris, Superintendentibus, Cancellariis, Consiliariis, Hauptleuten, Schöffern, Bürgermeistern, Räthen und Syndicis in Städten, fürnehmen Bürgern und allen gottseligen Christen Augsburgischer Confession," und um die Genannten darüber nicht im Dunkeln zu lassen, wie sie zu der Ehre kommen, daß Zacharias Rivander, der heiligen Schrift Doctor, Pfarrherr und Superintendent von Bischofswerda sein Opus ihnen dedicirt, erklärt er ihnen naiv genug: „Ich thue es derwegen, daß, weil fast alle Verleger und Drucker, sonderlich aber die Inspectores der Druckereien, noch heimlich auf der

Calvinischen Seite rufen, und nicht gern sehen, daß ein Wort von den jetzigen Händeln auf die Nachwelt kämme, ich nicht allein nicht Verlag erlangen können, und aber mich dies kleine und alberne Werklein an Mühe und Arbeit sowohl, und insonderheit an Unkosten, weil man mich muthwilliger Weise darmit gehindert, was Ansehnliches gekostet, verhoffe ich durch dies Mittel der Dedication meine Expens soviel desto besser wieder zu erlangen."

Das Stück selbst hat außer dem Prolog 6 Akte, und für jeden derselben einen eigenen Argumentator, der den Inhalt des Aktes ankündigt, zum Schluß aber einen Epilogus, der das Ganze noch einmal recapitulirt. Die Personen sind: Luther, Melanchthon, Brentius, Dr. Andreä, Heßhusius, Selnecker, Polyk. Leyser, Dr. Mattheus, Dr. Müller, Dr. Carlstadt, Zwingli, Oecolampadius, Bucerus, Bullinger, Calvinus, Beza, ein Hofrath, ein Edelmann, 2 Juristen, 2 Medici, ein Prof. Philosophiae, Hans Luft, Thom. Rehbart, M. Ernst Vöglin, ein Buchdrucker, Kaufmann, Bürger, 2 Weiber, ein Bote, ein Bauer und Klaus.

Ein ganz ähnliches Stück ist „der Calvinische Postreuter von Anno 1590 an bis auf das 92. Jahr, wie sie ihre falsche verführerische Lehre haben wollen an Tag bringen, und die wahre unverfälschte lutherische Lehre zu unterdrücken sich unterstanden haben, wird hie kürzlich vermeldt, wie es itziger Zeit einen Ausgang mit ihnen gewinnt; in eine einfältige Comödie verfaßt mit 4 Personen: Prose, Bartel, sein Nachbar, der Calvinische Bürger und der Lutherische Wirth. Gestellt durch einen Liebhaber des göttlichen Wortes 1592. Hinter dem Titel stehen die Worte:"

Luther behält dennoch das Feld,
Gott geb, wie sich Philippus hält,
Die Calvinisten Ungeheuer
Wie sind sie jetzt so wundertheuer,
Vorhin waren sie im Sperlingskauf 2c.

Ebenso gehört in diese Rubrik:

„Erster Theil des Curriculi vitae Lutheri d. i. wahrhaftige und kurze historische Beschreibung der Geburt und Ankunft, Lehr, Lebens und Wandels, Berufs, Standes und Amtes und sonderlich der beharrlichen und standhaftigen Glaubensbekenntniß bei der evangelischen Wahrheit, und in Summa der ganze Lauf beides, Lebens und Sterbens des Ehrwürdigen hocherleuchteten Gottseligen und theuren Mannes Gottes, Herrn Dr. Mart. Lutheri 2c. heiligen Gedächtnisses. Jetzo ganz neu in etlichen unterschiedenen, sehr

schönen und christlichen Comödie repräsentiret und an Tag geben, durch Andreas Hartmann (Magdeb. 1600).

Besonders beachtenswerth ist ferner ein Stück des Martin Rinckart, Diakon zu Eisleben in der Neustadt: „Der Eislebische christliche Ritter. Eine neue schöne und geistliche Comödia, darinnen nicht allein die Lehre, Leben und Wandel des letzten deutlichen Wundermannes, Lutheri, sondern auch seiner und zuvörderst des Herrn Christi zweier vornehmsten Hauptfeinde, Papsts und Calvinisten, sowohl als Andrer vielfältige Rath- und Fehlschläge; auch endlicher in Gottes Wort offenbarter und gewisser Ausgang bis an den nunmehr bald zukünftigen jüngsten Tag, beides nach schöner poetischer und verblümter Art wie auch historischer richtiger Wahrheit in 3 Rittern, Brüdern Pseudo-Petro, Martino und Johanne, als die um eine Erbschaft und Testament streiten, abgemalt und aufgeführt.“ Agiret vom Gymnasio zu Eisleben nach den Hundstagsferien (post ferias caniculares) 1613.

Der Vorredner erklärt sich über den Inhalt des Stückes folgendermaßen. Es wäre einmal ein König Immanuel gewesen, der drei Söhne gehabt, Pseudo-Petrum, Martin und Johannes. Alle drei hätten sich von des Vaters Hause in die Fremde begeben, der älteste nach Welschland, der mittelste nach Eisleben, und der jüngste in die Schweiz. Während ihrer Abwesenheit sei der Vater gestorben, und obgleich es immer sein Wille gewesen, daß die Söhne mit den Unterthanen in Frieden und Ruhe leben sollten, hätte er doch der Sicherheit wegen ein Testament gemacht, um ihnen ihre Pflichten nochmals einzuschärfen. Der älteste Sohn aber setzt sich, sobald er nach Hause kommt, wider des Vaters ausdrücklichen Willen allein die Krone auf, geht mit den Unterthanen aufs Grausamste um, und will von dem Testaments nichts wissen. Martin kommt hierauf von Eisleben in das Reich zurück; er sieht die Gewaltthätigkeit seines Bruders, stellt diesen bescheidentlich darüber zur Rede, doch dieser will von dem Testament des Vaters nichts hören. Während diese beiden Brüder noch streiten, kommt der dritte Bruder aus der Schweiz, der als ein junger und unbesonnener Mensch das Testament des Vaters ganz anders, als es lautet, deuten will. Da er damit nicht durchdringt, sinnt er auf ein anderes Mittel. Er nimmt den Körper des verstorbenen Vaters, stellt ihn als Ziel auf, und wer ihn am nächsten ins Herz treffe, solle ohne Widerrede Herr des Reiches sein. Pseudo-Petrus ists zufrieden. Nicht also der fromme Martin, der darum auf das

heftigste verfolgt wird. Da erscheint der Vater allen Dreien in einem Gesicht, und peinigt die beiden unwürdigen Söhne aufs Schrecklichste, den frommen Martin dagegen belohnt er herrlich und krönt ihn.

Ziemlich ähnlich ist die Komödie vom „Schlemmer," die Joh. Stricer zu Magdeburg 1588 herausgab und deren Inhalt folgender ist. Ein arges Weltkind wird bei seinem Saufen und Bankettiren von Krankheit überfallen. Es geräth in Sündenangst, wird wieder hergestellt, fällt aber bald in seine vorigen Laster zurück. Da erscheint ihm der Tod, und von Mose wegen Uebertretung des Gesetzes verklagt, wird er zur Hölle verdammt. Doch kämpft siegreich in ihm der Glaube an den Erlöser, und so stirbt er versöhnt und erlöst.

Ferner gehört hierher: Tetzelocramia, eine lustige Comödie von Joh. Tetzels Ablaßkram, wie Gott der Herr denselben, jetzo vor 100 Jahren durch sein erwähltes Rüstzeug Dr. Mart. Lutherum in Kraft des heiligen Evangeliums umgestoßen und ausgetrieben, lauter und rein wider die Antichristischen Römischen Greuel in Deutschland zu predigen angefangen und weit und breit hat erschallen lassen, zum Jubeljahr und Freudenfest 1617 Gott zu Ehren und männiglich zum Nutz gemacht, von M. Heinrich Kielmann, Conrector am fürstlichen Pädagogio zu Stettin.

Was die Aufführung dieser Stücke betrifft, so wurden die Schulkomödien, wie sich von selbst versteht, in dem Schulsaal von dem Rector und dem übrigen Lehrerpersonal mit der Schuljugend aufgeführt, welcher Gelegenheit gegeben werden sollte, einestheils durch die lateinischen Stücke sich im Lateinreden zu üben, anderntheils die knabenhafte Blödigkeit und Unbehülflichkeit abzugewöhnen und ein edles, anständiges und freies Benehmen anzueignen, welches letztere späterhin, als auch in den Schulen mehr und mehr deutsche Aufführungen üblich wurden, fast die Hauptsache war. Natürlich aber fanden dergleichen Spiele immer nur bei besonderen festlichen Gelegenheiten statt. So berichtet z. B. der Breslauer Chronist Pol: „Den 29. Januar (1562) ward die Schuljugend aus dem Pfarrhof in die Kirche und aus der Kirche in die neu wohl erbaute Schule zu St. Elisabeth mit ihren Präceptoribus begleitet und geführt, das Te Deum figuraliter abgesungen, eine Oration von der Kinderzucht gethan, eine deutsche Komödie von Kain und Abel und eine lateinische aus dem Terentio agiret." — Nächst solchen außergewöhnlichen Schulfestlichkeiten wurden aber auch die alljähr-

lichen Schulactus durch theatralische Aufführungen verherrlicht, und die Theilnahme des Publikums war damals und ebenso auch noch hundert Jahre später so groß, daß die silbernen Schalen, welche am Eingang aufgestellt waren, oft über 500 Thlr. enthielten, indem die Vornehmeren reichlich Ducaten und Thaler einlegten, wovon die Ausgaben bestritten wurden. Jeder der Mitspieler erhielt 1 bis 1½ Thlr., jeder Aufseher einen, und der Dichter des Stückes sechs silberne Becher, jeder eine Mark an Werth. Auf dem genannten St. Elisabeth-Gymnasium zu Breslau fand der Haupt- oder Prämialactus am Frohnleichnamstage, und auf dem zweiten Gymnasium zu St. Maria Magdalena zu Michaelis statt. Außerdem wurden von beiden Gymnasien im Frühjahr und Herbst noch besondere kleinere Actus veranstaltet, bei denen die theatralischen Spiele gleichfalls nicht fehlen durften, und für das Gymnasium zu St. Maria Magdalena stiftete der Kirchenvorsteher Johann Kretschmer 1690 noch den sogenannten „dreitägigen deutschen Actus," bei dem aber nach dem Willen des Stifters alle förmlichen Komödien und Possenspiele wegbleiben und nur ernste und wissenschaftliche Gegenstände in dialogischer Form vorgetragen werden sollten. Demgemäß wurde 1690 ein von Christian Gryphius verfaßter Dialog „der deutschen Sprache Alter und Wachsthum," 1695 „die unter dem großen Karl befestigte Hoheit der deutschen Nation und Sprache," 1697 „die Hoheit und Nutzbarkeit der deutsch redenden Kanzeln, Kanzelleyen und Katheder," 1705 „die Pflicht der Unterthanen gegen hohe Obrigkeit" aufgeführt. Die Zuhörer aber fanden diese Schulgespräche späterhin bedeutend langweilig, weshalb man seit 1720 auch hier wieder zu eigentlichen dramatischen Stücken zurückkehrte, und der trotz seiner pedantischen Gelehrsamkeit sehr gesund und richtig urtheilende Arletius, Rector des St. Elisabethgymnasii, erklärte dies in seinem „historischen Entwurf von den Verdiensten der Evangelischen Gymnasiorum in Breslau um die deutsche Schaubühne" für ganz zweckmäßig. „Denn," meinte er, „wenn nach der alten Art die sogenannten Scenen oder Aufzüge in gelehrten oder lateinischen Gesprächen, die Zwischenacte aber in deutschen und poetischen Vorstellungen beständen, so müßte man in dem Hörsaal mit großen und ungehinderten Schritten herumspazieren und die Zuschauer ganz bequem zählen können. Aber die Handlungen machen Jeden aufmerksam und die Abwechselung läßt keinen Ekel entstehen." Daher schrieb er selbst ein lateinisches Stück „Peter Wlast" (Drama tragicum poetico latinum) in 3 Akten,

das noch im Jahr 1779 aufgeführt wurde; 1783 indeß hörten die dramatischen Aufführungen hier gänzlich auf, was anderwärts schon früher der Fall gewesen war.

Bei den Volksschauspielen, zu deren Aufführung eine Anzahl von jüngeren Bürgern zusammentrat, mußte natürlich alles einen größeren Zuschnitt haben, als bei den Schulkomödien, und jemehr Personen dabei beschäftigt werden konnten, desto erwünschter war es dem Publikum. Jeder Bürger hielt es für eine Ehre, mitspielen zu können, und daher brauchte der Verfasser mit dem Personal nicht eben sparsam zu sein, wie dies Holzwart's bereits erwähnter „Saul" mit seinen 100 redenden und 500 stummen Personen zur Genüge beweist. Vorherrschend ist in allen diesen Stücken das didaktische Element. Daher erscheinen stets eine Menge Engel und allegorische Personen, die allerlei theologische und moralische Betrachtungen anzustellen haben, wobei sie sich nicht selten in die gründlichsten dogmatischen Erörterungen vertiefen, und nicht leicht begeht irgend eine der handelnden Personen etwas Böses, ohne daß vorher ein Teufel in Person ihr erschienen wäre und sie dazu verführt hätte. Außerdem waren fast in allen Stücken an passenden oder unpassenden Stellen evangelische Kirchenlieder eingeschoben, in die das Publikum in der Regel mit einstimmte. — Demgemäß wird man es sich auch leicht erklären, daß die Pfarrer sich solchen Spielen nicht nur nicht widersetzten, sondern mitunter auch wohl selbst eine passende Rolle dabei übernahmen. Die Aufführung fand gewöhnlich auf dem Marktplatz, dem Schützenhof oder einem anderen freien Platz statt, und ließ es sich irgend thun, so veranstaltete man zweimal, oder wenigstens einmal im Jahr ein solches theatralisches Bürgerspiel, welches für ein allgemeines Fest galt, zu dem man Freunde und Bekannte von nah und fern einlud. Der Magistrat besorgte die nöthigen Kleider und gab auch wohl ein Faß Bier oder dergleichen zum Besten.

XXXI.

Das Spanische Theater.

Während die mittelalterlichen Mysterien im protestantischen Deutschland sehr bald einen evangelischen Inhalt und Charakter erhalten hatten, blieb derselbe in Frankreich und Italien, namentlich aber in Spanien ein streng katholischer, und es entwickelte sich hier aus den kirchlich theatralischen Spielen selbst ein nationales Drama, das im Gegensatz zu dem Theater der Franzosen und Italiener, die nur zu bald der mittelalterlich christlichen Romantik absagend, sich gänzlich dem klassischen Alterthum zuwandten und von einer getreuen Nachahmung der Alten alles Heil erwarteten, in der That einzig in seiner Art dasteht.

Der älteste unter den bekannt gewordenen Spanischen Dramatikern war Juan de la Encina, geb. 1468 zu Salamanca oder in der Umgegend dieser Stadt, in welcher er den Studien oblag, worauf er sich an den Hof begab, in dem Hause des Don Fadrique de Toledo, ersten Herzogs von Alba, ein Unterkommen fand, und nächst anderen poetischen Arbeiten auch einige dramatische lieferte, die er vor dem Herzog und der Herzogin von Alba und einem auserwählten Kreise vornehmer Herren und Damen des Hofes aufführen ließ und zum Theil selbst aufführte. Späterhin begab er sich nach Rom, wo er zum Priester geweiht wurde. Im Jahr 1519 machte er eine Wallfahrtsreise nach Jerusalem, die er in seinem 1521 erschienenen Gedicht „Tribagia“ beschrieb. Der Papst Leo X. ernannte ihn hierauf, seiner musikalischen Kenntnisse wegen, zum Director der päpstlichen Kapelle, und gab ihm später

das Priorat von Leon, worauf er nach Spanien zurückkehrte, 1534 zu Salamanca starb, und in der Hauptkirche daselbst beerdigt wurde. Spanische Literatoren, wie Mendibil und Silvela (Bibliotoca selecta III. 49) haben ihn „die bescheidene Wiege der dramatischen Poesie" Castiliens genannt, und nicht mit Unrecht; denn in der That war er es, der mit seinen kleinen Stücken den Uebergang vom kirchlichen Drama zum weltlichen vermittelte. Von den zwölf dramatischen Scenen nämlich, die ihn zum Verfasser haben, beziehen sich drei auf die Weihnachtsfeier, eins auf das Passionsfest, eins auf das Osterfest, zwei davon sind Fastnachtsspiele, und vier behandeln Liebesthemata, wie sie von den Troubadours in den cours d'amour erörtert zu werden pflegten.

Die Weihnachtsspiele schlossen sich der Privatandacht des Herzogs und seiner Gemahlin an, welche vor einem sogenannten Nacimiento (Darstellung der Krippe des Christkindes) verrichtet wurde, und auf die man gern ein kleines Schauspiel nebst einem musikalischen Divertissement folgen ließ. Der Inhalt der beiden ersten, wahrscheinlich zusammengehörenden Eklogen, — so nennt Encina seine Weihnachtsspiele, weil die darin auftretenden Personen den evangelischen Berichten gemäß Hirten sind — ist sehr einfach. Zuerst tritt ein Hirt, Johannes, auf, der dem herzoglichen Paar einige Schmeicheleien sagt; ihm folgt ein zweiter Hirt, Matthäus, und nach einigen unbedeutenden Wechselreden gesellen sich noch zwei andere Hirten, Markus und Lukas, zu ihnen, welche den beiden ersten die Botschaft von der Geburt des Erlösers bringen. Lukas erzählt die Geschichte der Heimsuchung und Empfängniß, und Matthäus bedauert, daß er nicht Zeit habe, das Geschlechtsregister Mariä vollständig zu berichten, obgleich er es sehr wohl kenne. Hierauf wetteifern alle vier, mit ihren Worten meist an Aussprüche der Evangelisten erinnernd, deren Repräsentanten sie sind, in dem Lobe des neugeborenen Heilandes, bis Lukas sie auffordert, nach Bethlehem zu gehen, um Zeugen der von den himmlischen Heerschaaren gefeierten Geburt zu sein, und den Schluß des kleinen Drama bildet ein von ihnen angestimmtes Weihnachtslied (Villancico)*), in welchem Bethlehem als ein Ort, dessen Ruhm die ganze Welt durchdringen werde, und Maria als eine 15jährige Jungfrau von lieblichster Gebehrde gepriesen wird, wie unter tausend Hirtinnen nicht eine.

*) Nach der von L. Clarus (Darstellung der spanischen Literatur im

Das dritte Weihnachtsspiel hat schon etwas mehr Handlung und einen lebendigeren Dialog. Auch hier sind es vier Hirten, welche als Repräsentanten der vier Evangelisten erscheinen. Aber sie sprechen weniger in Worten der Bibel, als vielmehr im Charakter ihres Kostüms. Zusammengekommen in einer Höhle, um hier Schutz vor dem unfreundlichen Wetter zu finden, unterhalten sie sich zuerst über die vielen Regengüsse und Ueberschwemmungen dieses Jahres (1498) und fangen dann an, um Kastanien zu spielen. Da erscheint plötzlich ein Engel, der ihnen die Geburt Christi verkündigt und sie auffordert, ihm zu folgen, was sie auch sofort thun, ohne ein Weihnachtslied zu singen.

In dem, wahrscheinlich auch im Betsaal des herzoglichen Palastes, wo ein „heiliges Grab" eingerichtet war, aufgeführten Passionsspiel theilen sich zuvörderst zwei Eremiten, Vater und Sohn, die Nachricht von dem Leiden und Sterben Christi mit. Sie kommen zu dem Grabe und finden hier Veronica, die ihnen den Hingang des Heilands zur Kreuzigungsstätte noch genauer berichtet und dabei erzählt, wie sie ihm mit dem Tuch den Schweiß abgetrocknet habe, wobei sie beiden Eremiten den Abdruck des Schmerzensantlitzes in dem Tuch zeigt. Am Schluß ihrer Erzählung knieen alle drei vor dem heiligen Grabe andächtig nieder, um zu beten, und es erscheint ein Engel, der die Auferstehung am dritten Tage verkündigt, worauf das Ganze mit einem Villancico schließt, in welchem angedeutet wird, daß die gegenwärtige Trauer bald einer desto größeren Freude weichen werde.

Ganz ähnlich, und wie es scheint, kurz darauf in demselben Lokale aufgeführt ist das Osterspiel, in welchem Joseph und Magdalena, sodann die nach Emmaus wandelnden Jünger auftreten, und sich trauernd über den Tod des geliebten Herrn und Meisters unterhalten, bis ein Engel ihnen die Freudenbotschaft von der Auferstehung desselben bringt, worauf sie in einem Villancico ihre

---

Mittelalter II. 336) mitgetheilten deutschen Uebersetzung lautet der Anfang des Liedes:

Schon wallet das Frühroth,
Laßt eilen, es taget,
Maria erfraget,
Die Tochter von Anna,
Sie machte uns froh.
Huiho!

Auf, auf, sie ist nah,
Huiha!
Er, der uns erschaffen,
Heut Nacht er ersah,
Huiho, Huiha!
Er ist rettend jetzt da.

Osterfreude ausdrücken. — Von den beiden Fastnachtsspielen stellt das eine nur eine Scene von schmausenden und zechenden Dienern dar, die sich vor dem Beginn der Fasten noch einmal gütlich thun wollen, und von denen der eine die traurige Fastenzeit in drolliger Weise schildert. Das zweite Fastnachtsspiel hat schon einen ganz weltlichen Charakter. Zwei Hirten klagen über die bevorstehende Abreise ihres Herrn, des Herzogs, in den Krieg nach Frankreich; da kommt ein dritter Hirt, der vom Markt die Nachricht bringt, daß der Friede abgeschlossen sei, und alle drei vereinigen sich mit einem noch hinzugekommenen vierten zur Absingung eines Villancico. — Auch die Liebesspiele haben einen durchaus weltlichen Charakter. Das eine handelt, dem Titel gemäß, „von einem Ritter, welcher Hirt wird“, das zweite „von den Hirten, welche vornehme Leute werden“, und den Schluß bildet ein gemeinschaftlicher Tanz, zu welchem ein Villancico gesungen wird, worin Alle aufgefordert werden, der Liebe nicht zu widerstreben, sondern ihr vielmehr gehorsam zu sein; denn sie vermöge Alles, aus Hofleuten wisse sie Hirten, und aus Hirten Hofleute zu machen. — Schon bei Encina findet sich demnach der Unterschied zwischen geistlichen und weltlichen Spielen (comedias divinas und humanas), der seitdem lange Zeit hindurch beibehalten blieb, bis späterhin die Verbreitung des französischen Geschmackes das Nationale überhaupt mehr und mehr verdrängte.

Ein Zeitgenosse Encinas war der Portugiese Gil Vincente (geb. um 1480 zu Barcellas, starb 1557) der theils portugiesisch, theils spanisch dichtete, und in der spanischen Literatur als Verfasser von acht dramatischen Spielen bekannt ist, von denen fünf Autos oder Weihnachtsspiele, zwei Komödien und eins eine Tragikomödie ist. In dem ersten Auto tritt zuvörderst ein Hirt, Gil, auf, der die Einsamkeit erwählt hat und sich hier durch Gesang ergötzen will. Während er singt, kommt Bras, ein anderer Hirt, dem er vergebens die Vorzüge der Zurückgezogenheit von der Welt anpreist. Unterdeß kommt Lukas, dem einige Ziegen verloren gegangen sind, die er wieder aufsuchen will. Nach allerlei Gesprächen, an denen auch der hinzugekommene Hirt Sylvester Theil nimmt, beginnen sie ein Spiel, und ermüdet legen sie sich sodann schlafen. Während dessen hört man die Engel das Gloria singen; Gil weckt die Uebrigen, und fordert sie auf, nach Bethlehem zur Krippe des Christkindes zu eilen, und ihm einige Festgeschenke darzubringen. Dies geschieht, und ein vor dem Nacimiento gesun-

genes Villancico drückt ihre Freude über die Geburt des Heilandes aus.

In dem zweiten Weihnachtsspiele, dem Auto von den Königen aus Morgenland, treten zwei Hirten, ein Eremit und ein Ritter auf. Der eine Hirt, Gregorio, irrt schon dreizehn Tage vergeblich umher, um das neugeborene Christkind aufzusuchen. Valeriano, der andere Hirt, dem er dies klagt, weist ihn an den Eremiten Alberto, der ihm darüber Auskunft geben werde. Bald darauf erscheint der Ritter, der sich über den Weg nach Bethlehem erkundigt und dabei erzählt, daß er sich von einer großen Reisegesellschaft verloren habe, welche einem Stern nachgezogen sei, in dem man ein leuchtendes Kind mit einem Kreuz erblicke, und nach einigen Wechselreden treten die drei Könige auf, die vor dem bis dahin durch einen Vorhang verhüllten Nacimiento ein Villancico singen, das ihre Weihnachtsfreude ausdrückt.

Ebenso einfach ist das auto de los cuatro tiempos (von den vier Jahreszeiten). Der als Hirt kostümirte Winter klagt über sein durch das Ungemach der Jahreszeit höchst trauriges Leben. Hierauf erscheint der als Gärtner kostümirte Frühling, der alle seine Reize preist. Der Sommer, eine lange hagere und kränkliche Gestalt, klagt über Hitze, Durst, Fieber und Langeweile, worauf der Herbst erscheint, um die Früchte einzusammeln. Da tritt mit großem Prunk und Geräusch Jupiter auf, der den Streit der vier Jahreszeiten dadurch beendigt, daß er sie an die Geburt des Heilandes erinnert. Der Vorhang geht auf, ein Nacimiento wird sichtbar, und Jupiter naht sich mit den Jahreszeiten in frommer Andacht, um dem Christkind die gebührende Adoration darzubringen. — Bei weitem anziehender ist das auto de la Sibila Casandra, welches damit beginnt, daß die Hirtin Cassandra erklärt, sie wolle sich nie vermählen, und daher die Bewerbung des Hirten Salamon entschieden zurückweist. Er ruft daher ihre drei Tanten zu Hülfe, die aber vergeblich dem Mädchen ihre Vorstellungen machen. Nunmehr werden Salamons drei Oheime herbeigerufen, von denen der eine in sehr gelehrter Weise auseinandersetzt, wie die Ehe ein Sacrament und von Gott selbst eingesetzt sei. Aber alles dies will nichts fruchten, und Cassandra gesteht endlich, sie wolle deshalb Jungfrau bleiben, weil sie gehört habe, daß Gott von einer Jungfrau geboren werden solle. Die Oheime und Tanten strafen sie wegen ihres Hochmuthes. Plötz-

heftigste verfolgt wird. Da erscheint der Vater allen Dreien in einem Gesicht, und peinigt die beiden unwürdigen Söhne aufs Schrecklichste, den frommen Martin dagegen belohnt er herrlich und krönt ihn.

Ziemlich ähnlich ist die Komödie vom „Schlemmer,“ die Joh. Stricer zu Magdeburg 1588 herausgab und deren Inhalt folgender ist. Ein arges Weltkind wird bei seinem Saufen und Bankettiren von Krankheit überfallen. Es geräth in Sündenangst, wird wieder hergestellt, fällt aber bald in seine vorigen Laster zurück. Da erscheint ihm der Tod, und von Mose wegen Uebertretung des Gesetzes verklagt, wird er zur Hölle verdammt. Doch kämpft siegreich in ihm der Glaube an den Erlöser, und so stirbt er versöhnt und erlöst.

Ferner gehört hierher: Tetzelocramia, eine lustige Comödie von Joh. Tetzels Ablaßkram, wie Gott der Herr denselben, jetzo vor 100 Jahren durch sein erwähltes Rüstzeug Dr. Mart. Lutherum in Kraft des heiligen Evangeliums umgestoßen und ausgetrieben, lauter und rein wider die Antichristischen Römischen Greuel in Deutschland zu predigen angefangen und weit und breit hat erschallen lassen, zum Jubeljahr und Freudenfest 1617 Gott zu Ehren und männiglich zum Nutz gemacht, von M. Heinrich Kielmann, Conrector am fürstlichen Pädagogio zu Stettin.

Was die Aufführung dieser Stücke betrifft, so wurden die Schulkomödien, wie sich von selbst versteht, in dem Schulsaal von dem Rector und dem übrigen Lehrerpersonal mit der Schuljugend aufgeführt, welcher Gelegenheit gegeben werden sollte, einestheils durch die lateinischen Stücke sich im Lateinreden zu üben, anderntheils die knabenhafte Blödigkeit und Unbehülflichkeit abzugewöhnen und ein edles, anständiges und freies Benehmen anzueignen, welches letztere späterhin, als auch in den Schulen mehr und mehr deutsche Aufführungen üblich wurden, fast die Hauptsache war. Natürlich aber fanden dergleichen Spiele immer nur bei besonderen festlichen Gelegenheiten statt. So berichtet z. B. der Breslauer Chronist Pol: „Den 29. Januar (1562) ward die Schuljugend aus dem Pfarrhof in die Kirche und aus der Kirche in die neu wohl erbaute Schule zu St. Elisabeth mit ihren Präceptoribus begleitet und geführt, das Te Deum figuraliter abgesungen, eine Oration von der Kinderzucht gethan, eine deutsche Komödie von Kain und Abel und eine lateinische aus dem Terentio agiret.“ — Nächst solchen außergewöhnlichen Schulfestlichkeiten wurden aber auch die alljähr-

lichen Schulactus durch theatralische Aufführungen verherrlicht, und die Theilnahme des Publikums war damals und ebenso auch noch hundert Jahre später so groß, daß die silbernen Schalen, welche am Eingang aufgestellt waren, oft über 500 Thlr. enthielten, indem die Vornehmeren reichlich Ducaten und Thaler einlegten, wovon die Ausgaben bestritten wurden. Jeder der Mitspieler erhielt 1 bis 1½ Thlr., jeder Aufseher einen, und der Dichter des Stückes sechs silberne Becher, jeder eine Mark an Werth. Auf dem genannten St. Elisabeth-Gymnasium zu Breslau fand der Haupt- oder Prämialactus am Frohnleichnamstage, und auf dem zweiten Gymnasium zu St. Maria Magdalena zu Michaelis statt. Außerdem wurden von beiden Gymnasien im Frühjahr und Herbst noch besondere kleinere Actus veranstaltet, bei denen die theatralischen Spiele gleichfalls nicht fehlen durften, und für das Gymnasium zu St. Maria Magdalena stiftete der Kirchenvorsteher Johann Kretschmer 1690 noch den sogenannten „dreitägigen deutschen Actus," bei dem aber nach dem Willen des Stifters alle förmlichen Komödien und Possenspiele wegbleiben und nur ernste und wissenschaftliche Gegenstände in dialogischer Form vorgetragen werden sollten. Demgemäß wurde 1690 ein von Christian Gryphius verfaßter Dialog „der deutschen Sprache Alter und Wachsthum," 1695 „die unter dem großen Karl befestigte Hoheit der deutschen Nation und Sprache," 1697 „die Hoheit und Nutzbarkeit der deutsch redenden Kanzeln, Kanzelleyen und Katheder," 1705 „die Pflicht der Unterthanen gegen hohe Obrigkeit" aufgeführt. Die Zuhörer aber fanden diese Schulgespräche späterhin bedeutend langweilig, weshalb man seit 1720 auch hier wieder zu eigentlichen dramatischen Stücken zurückkehrte, und der trotz seiner pedantischen Gelehrsamkeit sehr gesund und richtig urtheilende Arletius, Rector des St. Elisabethgymnasii, erklärte dies in seinem „historischen Entwurf von den Verdiensten der Evangelischen Gymnasiorum in Breslau um die deutsche Schaubühne" für ganz zweckmäßig. „Denn," meinte er, „wenn nach der alten Art die sogenannten Scenen oder Aufzüge in gelehrten oder lateinischen Gesprächen, die Zwischenacte aber in deutschen und poetischen Vorstellungen beständen, so müßte man in dem Hörsaal mit großen und ungehinderten Schritten herumspazieren und die Zuschauer ganz bequem zählen können. Aber die Handlungen machen Jeden aufmerksam und die Abwechselung läßt keinen Ekel entstehen." Daher schrieb er selbst ein lateinisches Stück „Peter Blast" (Drama tragicum poetico latinum) in 3 Akten,

32*

das noch im Jahr 1779 aufgeführt wurde; 1783 indeß hörten die dramatischen Aufführungen hier gänzlich auf, was anderwärts schon früher der Fall gewesen war.

Bei den Volksschauspielen, zu deren Aufführung eine Anzahl von jüngeren Bürgern zusammentrat, mußte natürlich alles einen größeren Zuschnitt haben, als bei den Schulkomödien, und jemehr Personen dabei beschäftigt werden konnten, desto erwünschter war es dem Publikum. Jeder Bürger hielt es für eine Ehre, mitspielen zu können, und daher brauchte der Verfasser mit dem Personal nicht eben sparsam zu sein, wie dies Holzwart's bereits erwähnter „Saul" mit seinen 100 redenden und 500 stummen Personen zur Genüge beweist. Vorherrschend ist in allen diesen Stücken das didaktische Element. Daher erscheinen stets eine Menge Engel und allegorische Personen, die allerlei theologische und moralische Betrachtungen anzustellen haben, wobei sie sich nicht selten in die gründlichsten dogmatischen Erörterungen vertiefen, und nicht leicht begeht irgend eine der handelnden Personen etwas Böses, ohne daß vorher ein Teufel in Person ihr erschienen wäre und sie dazu verführt hätte. Außerdem waren fast in allen Stücken an passenden oder unpassenden Stellen evangelische Kirchenlieder eingeschoben, in die das Publikum in der Regel mit einstimmte. — Demgemäß wird man es sich auch leicht erklären, daß die Pfarrer sich solchen Spielen nicht nur nicht widersetzten, sondern mitunter auch wohl selbst eine passende Rolle dabei übernahmen. Die Aufführung fand gewöhnlich auf dem Marktplatz, dem Schützenhof oder einem anderen freien Platz statt, und ließ es sich irgend thun, so veranstaltete man zweimal, oder wenigstens einmal im Jahr ein solches theatralisches Bürgerspiel, welches für ein allgemeines Fest galt, zu dem man Freunde und Bekannte von nah und fern einlud. Der Magistrat besorgte die nöthigen Kleider und gab auch wohl ein Faß Bier oder dergleichen zum Besten.

XXXI.

Das Spanische Theater.

Während die mittelalterlichen Mysterien im protestantischen Deutschland sehr bald einen evangelischen Inhalt und Charakter erhalten hatten, blieb derselbe in Frankreich und Italien, namentlich aber in Spanien ein streng katholischer, und es entwickelte sich hier aus den kirchlich theatralischen Spielen selbst ein nationales Drama, das im Gegensatz zu dem Theater der Franzosen und Italiener, die nur zu bald der mittelalterlich christlichen Romantik absagend, sich gänzlich dem klassischen Alterthum zuwandten und von einer getreuen Nachahmung der Alten alles Heil erwarteten, in der That einzig in seiner Art dasteht.

Der älteste unter den bekannt gewordenen Spanischen Dramatikern war Juan de la Encina, geb. 1468 zu Salamanca oder in der Umgegend dieser Stadt, in welcher er den Studien oblag, worauf er sich an den Hof begab, in dem Hause des Don Fadrique de Toledo, ersten Herzogs von Alba, ein Unterkommen fand, und nächst anderen poetischen Arbeiten auch einige dramatische lieferte, die er vor dem Herzog und der Herzogin von Alba und einem auserwählten Kreise vornehmer Herren und Damen des Hofes aufführen ließ und zum Theil selbst aufführte. Späterhin begab er sich nach Rom, wo er zum Priester geweiht wurde. Im Jahr 1519 machte er eine Wallfahrtsreise nach Jerusalem, die er in seinem 1521 erschienenen Gedicht „Tribagia“ beschrieb. Der Papst Leo X. ernannte ihn hierauf, seiner musikalischen Kenntnisse wegen, zum Director der päpstlichen Kapelle, und gab ihm später

das Priorat von Leon, worauf er nach Spanien zurückkehrte, 1534 zu Salamanca starb, und in der Hauptkirche daselbst beerdigt wurde. Spanische Literatoren, wie Mendibil und Silvela (Bibliotheca selecta III. 49) haben ihn „die bescheidene Wiege der dramatischen Poesie" Castiliens genannt, und nicht mit Unrecht; denn in der That war er es, der mit seinen kleinen Stücken den Uebergang vom kirchlichen Drama zum weltlichen vermittelte. Von den zwölf dramatischen Scenen nämlich, die ihn zum Verfasser haben, beziehen sich drei auf die Weihnachtsfeier, eins auf das Passionsfest, eins auf das Osterfest, zwei davon sind Fastnachtsspiele, und vier behandeln Liebesthemata, wie sie von den Troubadours in den cours d'amour erörtert zu werden pflegten.

Die Weihnachtsspiele schlossen sich der Privatandacht des Herzogs und seiner Gemahlin an, welche vor einem sogenannten Nacimiento (Darstellung der Krippe des Christkindes) verrichtet wurde, und auf die man gern ein kleines Schauspiel nebst einem musikalischen Divertissement folgen ließ. Der Inhalt der beiden ersten, wahrscheinlich zusammengehörenden Eklogen, — so nennt Encina seine Weihnachtsspiele, weil die darin auftretenden Personen den evangelischen Berichten gemäß Hirten sind — ist sehr einfach. Zuerst tritt ein Hirt, Johannes, auf, der dem herzoglichen Paar einige Schmeicheleien sagt; ihm folgt ein zweiter Hirt, Matthäus, und nach einigen unbedeutenden Wechselreden gesellen sich noch zwei andere Hirten, Markus und Lukas, zu ihnen, welche den beiden ersten die Botschaft von der Geburt des Erlösers bringen. Lukas erzählt die Geschichte der Heimsuchung und Empfängniß, und Matthäus bedauert, daß er nicht Zeit habe, das Geschlechtsregister Mariä vollständig zu berichten, obgleich er es sehr wohl kenne. Hierauf wetteifern alle vier, mit ihren Worten meist an Aussprüche der Evangelisten erinnernd, deren Repräsentanten sie sind, in dem Lobe des neugeborenen Heilandes, bis Lukas sie auffordert, nach Bethlehem zu gehen, um Zeugen der von den himmlischen Heerschaaren gefeierten Geburt zu sein, und den Schluß des kleinen Drama bildet ein von ihnen angestimmtes Weihnachtslied (Villancico)*), in welchem Bethlehem als ein Ort, dessen Ruhm die ganze Welt durchdringen werde, und Maria als eine 15jährige Jungfrau von lieblichster Geberde gepriesen wird, wie unter tausend Hirtinnen nicht eine.

*) Nach der von L. Clarus (Darstellung der spanischen Literatur im

Das dritte Weihnachtsspiel hat schon etwas mehr Handlung und einen lebendigeren Dialog. Auch hier sind es vier Hirten, welche als Repräsentanten der vier Evangelisten erscheinen. Aber sie sprechen weniger in Worten der Bibel, als vielmehr im Charakter ihres Kostüms. Zusammengekommen in einer Höhle, um hier Schutz vor dem unfreundlichen Wetter zu finden, unterhalten sie sich zuerst über die vielen Regengüsse und Ueberschwemmungen dieses Jahres (1498) und fangen dann an, um Kastanien zu spielen. Da erscheint plötzlich ein Engel, der ihnen die Geburt Christi verkündigt und sie auffordert, ihm zu folgen, was sie auch sofort thun, ohne ein Weihnachtslied zu singen.

In dem, wahrscheinlich auch im Betsaal des herzoglichen Palastes, wo ein „heiliges Grab“ eingerichtet war, aufgeführten Passionsspiel theilen sich zuvörderst zwei Eremiten, Vater und Sohn, die Nachricht von dem Leiden und Sterben Christi mit. Sie kommen zu dem Grabe und finden hier Veronica, die ihnen den Hingang des Heilands zur Kreuzigungsstätte noch genauer berichtet und dabei erzählt, wie sie ihm mit dem Tuch den Schweiß abgetrocknet habe, wobei sie beiden Eremiten den Abdruck des Schmerzensantlitzes in dem Tuch zeigt. Am Schluß ihrer Erzählung knieen alle drei vor dem heiligen Grabe andächtig nieder, um zu beten, und es erscheint ein Engel, der die Auferstehung am dritten Tage verkündigt, worauf das Ganze mit einem Villancico schließt, in welchem angedeutet wird, daß die gegenwärtige Trauer bald einer desto größeren Freude weichen werde.

Ganz ähnlich, und wie es scheint, kurz darauf in demselben Lokale aufgeführt ist das Osterspiel, in welchem Joseph und Magdalena, sodann die nach Emmaus wandelnden Jünger auftreten, und sich trauernd über den Tod des geliebten Herrn und Meisters unterhalten, bis ein Engel ihnen die Freudenbotschaft von der Auferstehung desselben bringt, worauf sie in einem Villancico ihre

---

Mittelalter II. 336) mitgetheilten deutschen Uebersetzung lautet der Anfang des Liedes:

Schon wallet das Frühroth,
Laßt eilen, es taget,
Maria erfraget,
Die Tochter von Anna,
Sie machte uns froh.
Huiho!

Auf, auf, sie ist nah,
Huiha!
Er, der uns erschaffen,
Heut Nacht er ersah,
Huiho, Huiha!
Er ist rettend jetzt da.

Dichtkunst, namentlich da, wo es galt, biblische Stoffe zu veranschaulichen. Der Contrast zwischen den meist unverändert beibehaltenen oder doch möglichst nahe an die Bibel sich anschliessenden Worten der Hauptpersonen und den frei hinzugefügten Gesprächen der Nebenpersonen, die sich natürlich immer im Charakter ihrer eigenen Zeit unterredeten, mußte nun schon an und für sich komisch genug sein, selbst wenn Alles ganz ernsthaft gemeint war. Wie nahe aber lag es nicht, diesen Contrast noch mehr hervortreten zu lassen, indem man Denjenigen, welche solche Nebenpersonen darzustellen hatten, entweder die Freiheit ließ, allerlei Schwänke und Possen zu improvisiren, oder bei der Abfassung des Stückes selbst auf die Einschaltung solcher Scenen bedacht war. In Spanien namentlich, wo man sich durch das fleißige Lesen der alten Ritterbücher in jene ideale Ritterwelt so ganz hineingelebt hatte, mußte der Contrast zwischen ihr und der Wirklichkeit des gewöhnlichen Lebens, wie er von Cervantes in seinem Don Quixote so ergötzlich dargestellt ist, sehr bald auch auf dem Theater sich geltend machen. Der phantastisch-ritterliche Sinn der Helden und die alles Irdische verschmähende Devotion der Heiligen und Märtyrer ließen sich in der That nicht besser veranschaulichen, als wenn ihnen die derbe Natürlichkeit des Alltagslebens gegenübergestellt und den Zuschauern auf solche Weise gezeigt wurde: So ist die Denk- und Handlungsweise des auf das Höhere gerichteten, edlen Sinnes, und so wiederum denkt und handelt unter gleichen Umständen der, nur auf materielle Vortheile bedachte und nie aus dem Schmutz der Gemeinheit sich erhebende weltliche Sinn.

Einer der größten Meister hierin war der hochgefeierte Calderon, der, obwohl in der Anzahl der Stücke von Lope de Vega übertroffen, doch in der Erfindung und Durchführung der Pläne und in der Diction ihm meist überlegen, noch jetzt unter den dramatischen Dichtern Spaniens den ersten Platz einnimmt. Wie fleißig übrigens auch er war, mag daraus hervorgehen, daß er der Verfasser von 127 Komödien, 95 Autos sacramentales, 200 Loas (Vorspiele) und 100 Saynetes ist, und wie sehr es ihm bei seiner dichterischen Thätigkeit, namentlich in seinen späteren Jahren, auf die Förderung echt katholischer Frömmigkeit ankam, beweist einerseits der Umstand, daß er auf seine Frohnleichnamsschauspiele einen ungleich größeren Werth legte, als auf alle anderen, andererseits der Inhalt seiner Stücke, von denen manche in der That wahrhaft glänzende Apologien des spanischen Katholicismus genannt werden

mögen. Hierher gehören namentlich „die Andacht zum Kreuz" und „der wunderthätige Magus." In dem ersten Drama ist es die magische Kraft des Kreuzes, welche den Helden des Stückes, da er als Säugling in einer wilden Berggegend am Fuß eines Kreuzes ausgesetzt ward, vor den wilden Thieren, späterhin bei einer Feuersbrunst, nachher bei einem Schiffbruch, in welchem er sich an einen als Kreuz gestalteten Balken anklammerte, vor dem Untergang schützte. Ja selbst vom Felsen herabgestürzt und bereits verschieden, bleibt durch die Wunderkraft des Kreuzes und der Kreuzandacht der Geist doch noch so lange bei der Leiche, bis der Gestorbene gebeichtet und die Absolution empfangen hat.

Und sobald der fromme Alte
Ihm die Absolution
Hat ertheilt, so fällt er wieder
Hin zu dessen Füßen todt.

Ebenso wird seine Schwester, die er, bevor er sie als solche kennen lernte, als seine Geliebte verehrt hatte, da ihr Vater sie ermorden will, indem sie mit den Worten

Steh mir bei, du göttlich Kreuz!
Denn ich gebe dir mein Wort,
Zu dem Kloster wiederkehrend
Meine Schuld zu büßen dort,

das Kreuz umarmt, mit demselben durch die Lüfte emporgehoben und so vor dem Todesstreich geschützt.

Dem „wunderthätigen Magus" liegt die Legende von Cyprianus, einem berühmten Zauberer zu Antiochien, und Justina, einer christlichen Jungfrau von reizender Schönheit zum Grunde, die alle seine Zauberkünste durch ihr frommes Gebet zu dem Christengott zunichte machte, und ihn dadurch bewog, der Magie zu entsagen, Christ zu werden und als solcher in der Diocletianischen Verfolgung mit Justina zusammen den Märtyrertod zu erdulden. — Seinem, im Vergleich mit anderen Stücken einfach, nichts desto weniger aber kunstreich angelegten Plan gemäß läßt Calderon den Cyprianus selbst von Liebe zu der schönen Justina ergriffen sein, und zwar in so hohem Grade, daß er, um in ihren Besitz zu gelangen, dem Teufel seine Seele verschreibt. Aber dieser hat über die fromme Christin keine Gewalt, und daran erkennt Cyprian, daß „jener große Gott der Christen", in dessen Schutz sie steht, der höchste und allein wahre sein müsse. Zu dieser Ueberzeugung gelangt, ist er daher auch bald entschlossen, Christ zu werden, um

die mit seinem Blut geschriebene Urkunde, durch welche er sich zum Leibeigenen des Teufels gemacht, als Märtyrer des Christenglaubens mit seinem Blut wieder auszutilgen. Und kaum hat er sich vor allem Volk als Christ bekannt, so kommt er auch mit der als Christin gefangen genommenen Justina zusammen, der er seine Sinnesänderung, zugleich aber auch seine Zweifel, ob der Christengott ihm seine schwere Schuld vergeben werde, mittheilt. Er klagt:

Ach! unendlich ist
Meine Schuld.
Justina. Unendlich reicher
Seine Gnade.
Cyprianus. Wird er Gnade
Haben auch für mich?
Justina. Ich weiß es.
Cyprianus. Wie? wenn ich dem Satan selber
Meine Seel' als deiner Reize
Preis verpfändet?
Justina. Es giebt nicht
So viel Stern' am Himmelskreise,
So viel Funken in den Flammen,
So viel Sand in Meeresweiten,
So viel Vögel in den Lüften,
So viel Staub im Sonnenschein,
Als Er Sünden kann vergeben*).

Bald darauf werden Beide zum Tode geführt. Während ihrer Hinrichtung erhebt sich ein furchtbares Gewitter, worauf der hintere Vorhang aufgeht, so daß man das Schaffot mit den beiden enthaupteten Leichnamen erblickt, über welchen der Dämon auf einer

*) In ganz ähnlicher Weise sagt Julia in der „Andacht zum Kreuz", nachdem sie ihren Entschluß, ins Kloster wieder zurückzukehren, ausgesprochen,

„Denn ich hege
Zuversicht auf Gottes Gnade.
Wie viel Stern' am Himmel glänzen,
Wie viel Sand am Meer sich häufet,
Wie viel Sonnenstäubchen schweben,
Aller derer Zahl zusammen
Sei noch die geringste Menge
Von den Sünden, welche Gott
Kann verzeihn."

Schlange sichtbar wird, der sowohl die von ihm durch allerlei trügerische Künste verdächtigte Unschuld der Justina, als auch die dem Cyprianus in Folge seines Märtyrertodes zu Theil gewordene Begnadigung wider seinen Willen laut verkünden muß.

Schon diese kurzen Andeutungen über zwei Stücke Calderons werden hinreichen, um darzuthun, mit welcher Meisterschaft der Dichter die in den Legenden sich ihm darbietenden Stoffe zu benutzen wußte, um einerseits poetische Kunstwerke zu schaffen, die ganz einzig in ihrer Art sind, andererseits der Kirche mit seinen besten Kräften zu dienen und das Volk neben dem Thun und Treiben des niederen und gemeinen Weltsinns die schönsten Blüthen des katholischen Andachtslebens schauen zu lassen. Man hat in den Autos sacramentales des Calderon das Schwanken zwischen Erhabenheit und Plattheit, zwischen mystischem Scharfsinn und plumpen Späßen, zwischen den geistvollen Erörterungen dieses oder jenes Themas und den bisweilen höchst frostigen und geistlosen Witzeleien von der einen Seite her höchst anstößig gefunden; Andere, wie Schlegel, haben dagegen in diesen grellen Contrasten einen tieferen Sinn vermuthet, und namentlich bei den Spaßmachereien eine tiefe Ironie vorausgesetzt, die dem bis zum bombastischen Schwulst sich verirrenden Ernst gleichsam als schelmisch zurechtweisendes Correctiv dienen sollte. Aber daraus, daß diese Gegensätze so aufgefaßt werden können, geht noch keineswegs hervor, daß Calderon sie von Anfang an so gemeint, oder das Publikum sie so verstanden hat. Dem Dichter scheint es vielmehr zunächst nur um das Audiatur et altera pars zu thun gewesen zu sein. So läßt er im wunderthätigen Magus, während Justina und Cyprianus zum Richtplatz geführt werden, Moscon, den einen Diener Cyprians, sagen:

Wie zufrieden sie zum Tode
Gehn!

worauf Livia, Justinas Dienerin, erwiedert:

Sehr viel zufriedner bleiben
Denk ich doch, wir Drei am Leben,

und somit allerdings im Gegensatz zu dem christlichen Heroismus, der den Blutzeugentod nicht nur nicht scheut, sondern selbst wünscht, auf die Frage: Und wie würde der materielle Weltsinn in solchem Falle urtheilen? sehr klar und verständlich antwortet. Aehnliches gilt von anderen Stellen, welche auf der einen Seite die Ehre oder die Liebe, wie sie vom idealen Standpunkt aus erscheint, auf der

anderen die entgegengesetzten Ansichten des derben Materialismus schildern.

Allerdings aber konnten solche Contraste nur so lange einen wohlthuenden Reiz für das Publikum haben, als sie sich im Leben selbst fanden und dem ordinären, egoistischen Thun und Treiben wirklich ein, nach dem Idealen strebender, ritterlicher Sinn gegenüberstand. Jemehr indeß dieser letztere entschwand und die idealen Begriffe von Ehre, Liebe und Frömmigkeit, anderen, ziemlich entgegengesetzten weichen mußten, desto natürlicher war es, daß sich Scherz und Ernst wiederum trennten, um von da an für sich allein dazustehen. Der Ernst wählte sich das tragische Gebiet, und wurde, indem man einerseits den spanischen Redeprunk beibehielt, andererseits sich die frostige Regelmäßigkeit der französischen klassischen Tragödie aneignete, zum schwülstigen Bombast, der, je weiter er sich von der Naturwahrheit entfernte, desto mehr durch seine Uebertreibung bis zur frazzenhaften Carricatur ausartete, wie wir dies unter andern in den, spanischen Mustern nachgebildeten „Haupt- und Staatsactionen" in Deutschland nach den Zeiten des dreißigjährigen Krieges sehen. — Der Scherz dagegen, der sich ausschließlich in der Komödie heimisch machte, rief hier zwar eine Menge wahrhaft genialer und anmuthiger Schöpfungen hervor, und namentlich lassen die Lustspiele des Moreto, der, ein jüngerer Zeitgenosse Calderons, zur Zeit des kunstsinnigen Philipp IV. (1621—1665) lebte, in ihm eines der größten komischen Genies aller Völker erkennen;*) — aber auch hier mußte die feine Urbanität späterhin roheren Späßen weichen, und nur wenige von den älteren klassischen Komödien haben sich auf den Spanischen Theatern erhalten, die gegenwärtig das Publikum meist mit Uebersetzungen von Scribe und anderen französischen Lustspieldichtern oder mit den blutigen Schauerstücken der Romantiker amüsiren, welche, wie

*) Am bekanntesten ist sein Stück „El desden col en decden" geworden, das West (Schreyvogel) unter dem Titel „Donna Diana oder Stolz und Liebe" (in drei Akten) seit 1816 in Deutschland bekannt gemacht hat. Eben derselbe Stoff (die Heilung einer aus philosophischem Stolz die Liebe verschmähenden Prinzessin durch einen, seine heiße Liebe hinter spröder Gleichgültigkeit verbergenden Freier, der mit seiner scheinbaren Kälte ihren Stolz reizt und sie so unvermerkt von der Gewalt der Liebe überwunden werden läßt) ist von Molière in seiner Princesse d'Elide und von Carlo Gozzi in der Principessa filosofa o il contravoleno bearbeitet worden.

ein französischer Reisender (im Jahr 1838) bemerkt, hier ein nur zu gelehriges Publikum finden. „Wenn dem Drama," äußert sich derselbe, „ein politischer Gegenstand zum Grunde liegt und Verschwörung, Aufruhr und Mord die Entwickelung desselben sind, so schöpfen die Zuschauer, gebräunte, in Mäntel gehüllte, ernste, leidenschaftliche Gestalten, daraus Pläne und Hoffnungen für den nächsten Tag. Die Zuschauer von heute (man vergesse nicht, daß der Bericht aus den stürmischen Zeiten des blutigen Bürgerkrieges ist) werden morgen zu Schauspielern, der Marktplatz wird zum Theater, und die Minister oder Generale sind die Opfer. Ist es ein bürgerliches Drama, so entnehmen die Zuschauer daraus, wie man ein Weib zärtlich liebt und es erdolcht, wie man sich durch Gift von dem gehaßten Nebenbuhler befreit, mit einem Wort, wie man seine Rache stillt; ja noch denselben Abend wird vielleicht irgend eine blutige Scene, unter dem Schein einer Straßenlaterne und unter den Augen eines Muttergottesbildes den Beweis liefern, welch ein gelehriges Publikum die romantische Schule in Madrid habe. Aber die gebräunten Gestalten fangen wiederum an, sich zu erheitern. Die Scene hat sich verändert, und das ernste Genre den volksthümlichen Possen Platz gemacht. Die Castilianischen Verse entlocken dem wieder lebendiger werdenden Zuschauer Lächeln und Beifallklatschen, während das ganze Drama hindurch eine wahre Todtenstille im Publikum herrschte. Die derben Späße, die schlüpfrigen Scenen schmeicheln seinem Geschmack, und die rohesten Lazzi werden da Capo verlangt. Hierauf folgt der Tanz, der nationale Bolero und Fandango, welche die Vorstellungen beschließen, und mit Entzücken sieht man den Beinschwenkungen und üppigen Stellungen der Tänzer und Tänzerinnen zu, die in knapper Andalusischer Tracht, mit Flittern bedeckt, erscheinen. Man schreit, brüllt und applaudirt mit Händen und Füßen, und verläßt das Theater vollkommen befriedigt, wenn das Orchester noch zum Schluß die Riego-Hymne (eine Art Marseillaise) gespielt hat."

Madrid besitzt gegenwärtig vier Schauspielhäuser: Das Theater del Principe oder das Königliche (seit 1582) das Theater de la Cruz (Kreuztheater, seit 1579, das älteste in Spanien), das Theater de la Calle und das unlängst erst fertig gewordene Theater del Oriente. Die beiden ersten werden vorzugsweise von den Vornehmeren, die beiden letzteren, der niedrigeren Eintrittspreise wegen mehr von dem Volk besucht, weshalb in ihnen auch hauptsächlich sogenannte Kassenstücke zur Aufführung kommen, während das

Theater del Principe mehr auf eigentliche Kunstleistungen hält. Man giebt hier abwechselnd komische und heroische Opern, Dramen, Vaudevilles und Ballets. Indeß wird die Italienische Oper — die Spanische kennt man in Madrid nicht, wohl aber in Sevilla, Cadix und Malaga, aber auch nur in diesen drei Städten Spaniens — sehr spärlich besucht, nicht, als ob die Italienische Musik in Spanien nicht gefiele, oder schlecht ausgeführt würde, sondern weil der Spanier überhaupt gegen die Opernmusik gleichgültig ist. Er liebt eine Bolero- oder Fandango-Melodie, eine patriotische Hymne mit Castagnetten- oder Tambourinbegleitung auf einer Leier im Kaffeehause ausgeführt. Diese gilt ihm mehr als die schönste Musik von Rossini oder Bellini, Auber oder Boyeldieu.

Und die Autos sacramentales? — Diese mußten schon in den letzten Decennien des vorigen Jahrhunderts verboten werden, weil die ehrwürdigsten und heiligsten Gegenstände nur zu oft durch die ungezogensten Possenspiele profanirt wurden. Selten nur kommen noch einzelne Stücke von Calderon auf die Bühne, und war das Theater ehedem eine im Dienst der Kirche stehende Schule einer ritterlich christlichen Gesinnung, so ist es in den stürmischen Zeiten der Bürgerkriege für die Regierung ein Mittel geworden, das Volk im Zaum zu halten, und einen, wenn auch kurzen, so doch zuverläßigen Waffenstillstand zwischen den streitenden Parteien herbeizuführen. Denn von sechs bis elf Uhr Abends, während der Zeit der theatralischen Vorstellungen ruhen alle politischen Kämpfe, ja durch den „Masaniello" des Martinez de la Rosa wurde wirklich eine Verschwörung der Descamisados vereitelt, welche für ganz Spanien eine furchtbare Katastrophe hätte herbeiführen können. Indem jedoch die Verschworenen jenes Schauspiels wegen die Ausführung ihrer Pläne auf den folgenden Tag verschoben, ließen sie der Polizei Zeit, dem Komplott auf die Spur zu kommen und die Theilnehmer an demselben bei Tagesanbruch zu verhaften.

XXXII.

Das Italienische Theater.

Die gelehrte Komödie. — Das Volkslustspiel und die Masken.

In dem Abschnitt über die Mysterien sind bereits die beiden Gesellschaften del Gonfalone und Batutti erwähnt worden, welche schon um die Mitte des XIII. Jahrhunderts zur theatralischen Aufführung der Passionsgeschichte zusammengetreten waren, und daß man in Beziehung auf dergleichen geistliche Spiele in Italien hinter andern Nationen nicht zurückblieb, würde, wenn es sich nicht fast von selbst verstände, schon die große Menge von Titeln und ganzen Stücken beweisen, die aus jenen Zeiten auf uns gekommen sind. Man hatte Tropen und Figuren (figure) oder dramatisirte Geschichten aus dem A. T., auf welche die Kirche als auf Vorbilder für die Zeiten des neuen Bundes hinzuweisen pflegte, Evangelien (vangelj) oder Geschichten aus dem N. T., Mysterien (misterj) oder theatralische Darstellungen der sogenannten Glaubensgeheimnisse, Exempel (essempj), in denen einzelne Thaten der Heiligen, Historien (istorie), in denen das ganze Leben derselben dargestellt waren, und Fausti, die den Moralitäten der Franzosen, Engländer und Deutschen entsprachen.

Während aber die Deutschen es mit ihren geistlichen Spielen vor, wie nach der Reformation in der Regel ganz ernst meinten und gleich artigen und bescheidenen Schulkindern nur selten die andächtige Aufmerksamkeit durch Lachen zu unterbrechen sich gestatteten, und ebenso auch bei den Spaniern die burlesken Scenen in den Mysterien zunächst nur den Zweck hatten, neben der alles Irdische verschmähenden Devotion und dem alles Gemeine zurück-

weisenden ritterlichen Sinn, die fast ausschließlich dem Irdischen und Gemeinen zugewandte Denkweise grob sinnlicher Menschen zu schildern, um den Contrast möglichst anschaulich zu machen, nahmen die geistlichen Spiele in Italien nur zu bald einen durchaus possenhaften Charakter an, so daß sie weder durch die Befriedigung des Andachtsgefühles die mangelnde Kunst ersetzten, noch auch durch die Kunst über das leer ausgehende Andachtsgefühl zufrieden stellten. Die Gebildeteren waren der ewig wiederkehrenden albernen Possen bald überdrüßig, und auch dem Volk wurde es nach und nach klar, daß die Bibel doch wohl zu etwas Anderem da sei, als um travestirt zu werden, und daß zur Befriedigung der Lachlust die uralten nationalen Possenspiele weit geeigneter wären. So trennte sich in Italien ziemlich früh nicht nur das sogenannte gelehrte Drama von dem Volkslustspiel, sondern es trat somit das Theater auch aus seinem Verband mit der Kirche ganz heraus, indem die Gebildeten sich dem klassischen Drama, das Volk dagegen den Possenspielen des heidnischen Alterthums zuwandte.

Was das gelehrte Schauspiel (commedia erudita) betrifft, das sich größtentheils auf Uebersetzungen oder Nachahmungen der griechischen und römischen Dramatiker beschränkte, so lieferte, um die lateinisch geschriebenen Stücke einiger früheren Dichter zu übergehen, Angelus Politianus bereits ein Drama „Orfeo," welches auf Verlangen des Cardinals Franz Gonzaga von Mantua, 1472 aufgeführt wurde, und als die erste Tragödie in Italienischer Sprache genannt wird, eigentlich aber nur eine Sammlung einzelner, dramatisch mit einander verbundener lyrischer Gedichte war. Ein anderes, bei seinem ersten Erscheinen mit stürmischem Jubel begrüßtes Drama war die „Sofonisbe" des Trissino (geb. 1478 zu Vicenza, st. 1550 zu Rom), deren Aufführung 1516 der Papst Leo X., ein eifriger Verehrer der klassischen Literatur und Kunst, selbst mit seiner Gegenwart beehrte. Aber obgleich die enthusiastischen Verehrer des klassischen Alterthums kaum Worte genug zu finden wußten, um ein Werk zu preisen, in dem sich die dramatische Kunst der Griechen auf das Glänzendste erneut habe, so mußte man doch am Ende finden, daß es nur eine zwar regelrechte, aber kalte Nachahmung der antiken Muster, ein wohl gelungenes Schulexercitium, aber kein Drama voll Geist und Leben war. Ganz ähnliches gilt von den Tragödien „Rosmunda" und „Oresto" des Rucellai (1457—1526) eines Vetters von Leo X. Auch sie sind nur steife Nachahmungen des Euripides, ohne selbstständige und

dichterische Schöpferkraft. Ja auch der „Torrismondo" des vielgefeierten Tasso verräth mehr den mit ängstlicher Sorgfalt nach den Aristotelischen Kunstregeln arbeitenden, als den frei schaffenden Dichter, den wir auf dem Gebiet der christlichen Romantik in ihm bewundern. Noch steifer waren die tragischen Dichtungen des Grafen Prospero Buonacelli, der den antiken Chor wegzulassen wagte, und des Rechtsgelehrten Vincenzo Gravina, dem es vollkommen Ernst damit war, daß der italienischen Tragödie nur durch strenge Nachahmung des Seneca aufgeholfen werden könnte. Aehnliches meinte auch, während Mortello bei den Franzosen Corneille und Racine Hülfe suchte, Maffei (1675—1755), der mit seiner „Merope" den thatsächlichen Beweis liefern wollte, daß man weder die französischen Tragiker, noch den Seneca einseitig nachahmen dürfe, sondern vielmehr einen Mittelweg einzuschlagen habe, auf welchem man die Vorzüge Beider vereinigen könne, und wirklich wollte das Jauchzen, mit dem die Merope zuerst aufgenommen wurde, gar kein Ende nehmen.

„Cedite Romani scriptores, cedite Graji,
Nescio quid majus nascitur Oedipode"

rief Leonardo Adami entzückt aus, als er kaum die beiden ersten Akte zu Rom gesehen hatte, und in Venedig durfte 1714 während des ganzen Carnevals fast kein anderes Stück gegeben werden. Aber troß der unbestreitbaren Schönheiten im Einzelnen ließ doch das Ganze, als der erste Rausch des Entzückens einer ruhigen Beurtheilung Platz machte, keinen Zweifel, daß man auch hier wiederum nur eine regelrechte, aber steife Nachahmung der klassischen Tragödie habe. Aehnliches gilt auch von den Tragödien des Grafen Vittorio Alfieri (1749—1803), in denen sich überall der edle Troß einer altrömischen Gesinnung ausspricht, die aber, je sichtbarer die peinliche Sorgfalt ist, mit welcher der Dichter nach den Aristotelischen Kunstregeln arbeitete, desto weniger bei dem Volk Beifall finden konnten, welches das frische, bunte Leben, aber keine Beispielsammlungen zu dieser oder jener Poetik will.

Minder ungünstig war in Italien das Schicksal der gelehrten Komödie, obwohl auch hier die einseitigen Nachahmungen des Plautus und Terenz, auf die man sich beschränkte, keine glänzenden Resultate liefern konnten. Schon der gelehrte Pomponius Laetus (st. 1498) führte in den Privatwohnungen der Römischen Prälaten die Komödien der beiden römischen Lustspieldichter lateinisch auf. Bald darauf folgten Uebersetzungen dieser Stücke, und

der Herzog Herkules I. von Este ließ 1486 in dem Hofe seines Palastes ein eigenes Theater erbauen, wo die Menächmen des Plautus, an deren Uebersetzung der Herzog selbst Theil gehabt hatte, der Amphitruo (übersetzt von Collenuccio von Pesaro) und andere Stücke der Art zur Aufführung kamen. Natürlich führten diese sehr bald auf eigene Versuche, denen jedoch immer eines von den altrömischen Lustspielen zum Grunde lag. So schrieb der nachmalige Cardinal Bibiena (st. 1520), als er noch Secretär des Lorenzo di Medici war, (um 1490) die „Calandra," welche der Herzogin Isabella von Mantua zu Ehren von einigen jungen Edelleuten aufgeführt wurde. Ariost, der das Lustspiel in Versen einführte, während die Calandra in Prosa war, schrieb fünf Komödien: La Caesaria, la Lena, il Negromante, gli Suppositi und Scolastica, die auf dem stehenden Theater zu Ferrara, das der Herzog Alfonso von Este hatte erbauen lassen, aufgeführt wurden. Auch der in der Geschichte der Politik durch seinen „Principe" so berühmt gewordene Macchiavelli war als Lustspieldichter thätig, und es sind namentlich zwei Stücke von ihm, die der Plautinischen Casina nachgebildete „Clizia," und die Originalkomödie „Mandragora" bekannt.*) — Außerdem machten sich der bereits als Tragiker genannte Trissino, Gelli, Grazzini, Firenzuola und besonders Cecchi als Lustspieldichter bekannt, und von dem letzteren wird versichert, daß er seine Komödien mit allen Schönheiten des Plautus und Terenz bereichert, sie aber zugleich so vollkommen den Sitten der neueren Zeit angepaßt habe, daß alles beseitigt sei, was in jenen alten Dichtern etwa mißfallen könnte.

Und dennoch fanden alle diese kunstreichen Dichtungen, sie mochten ernst oder scherzhaft sein, bei dem größeren Publikum keinen Beifall. Fast immer wurden sie nur in dem engeren Kreise

*) Eine dritte Komödie Macchiavelli's „Nicia" erwähnt Paulus Jovius in seinen Elog. c. 87, wo er in pomphafter Weise, wie es den Italienern eigen ist, äußert: Comiter aestimemus Etruscos sales, ad exemplar Comoediae veteris Aristophanis, in Nicia praesertim comoedia: in qua adeo jucunde vel in tristibus risum excitavit, ut illi ipsi, ex persona scite expressa, in scenam inducti cives, quanquam praealte commorderentur, totam inustae notae injuriam civili lenitate pertulerint: actamque Florentiae, ex ea miri leporis fama Leo Pontifex, instaurato ludo, ut urbi ea voluptas communicaretur, cum toto scenae vultu ipsisque histrionibus Romam acciverit.

gelehrter Gesellschaften von Mitgliedern derselben aufgeführt, und fanden auch hin und wieder Aufführungen statt, zu denen das Volk Zugang hatte, so machte es sich doch nicht viel daraus. Auch wird man dies ziemlich natürlich finden, wenn man sich den großen Gegensatz zwischen den Zeiten des klassischen Alterthums und des christlichen Mittelalters vergegenwärtigt. Die Gelehrten konnten sich allerdings mit Hülfe ihrer klassischen Studien so sehr in jene fernen Jahrhunderte vertiefen, daß sie dort mehr zu Hause waren, als in der Zeit und an dem Ort, wo sie selbst lebten. Aber das Volk, das in der Gegenwart lebte und ihr angehörte, ließ sich nicht so leicht dahin bringen, sie zu vergessen, und in dem grauen Alterthum heimisch zu werden. Hätte man, wie in Spanien, die Mysterien, die in Folge ihres christlichen Inhalts dem Volk jedenfalls verständlicher sein mußten, als die altgriechischen Mythen, beibehalten, und sie nach und nach der durch die klassischen Studien geförderten Bildung entsprechender zu gestalten versucht, so hätte sich vielleicht auch hier ein nationales Drama entwickelt, das die Gelehrten, wie das ungelehrte Volk befriedigt haben würde. Aber man wollte einerseits dem Christenthum, das mit seinen, im Reformationszeitalter angeregten Fragen den Gebildeteren ziemlich unbequem geworden war, möglichst aus dem Wege gehen, andererseits, statt sich die Mühe zu nehmen, den allerdings ziemlich rohen Mysterien der früheren Zeit einen würdigeren Inhalt und kunstreichere Form zu geben und auf solchem Wege allmälig zu einem Drama zu gelangen, das auf dem Gebiet der christlichen Kunst den Meisterwerken der Malerei ebenbürtig zur Seite stand, bald anfangs ein durchaus vollkommenes Theater haben, und entschloß sich daher kurz und gut, vom Alterthum zu entlehnen, was man weder von der Gegenwart haben konnte, noch von der Zukunft erwarten wollte.

Dem Volk aber blieb die Götter- und Heroenwelt des italienisirten klassischen Drama fremd, und je weniger es sich in ihr zurecht finden konnte, desto natürlicher war es, daß es seine Unterhaltung lieber bei den Nachkommen jener alten Mimen und Pantomimen suchte, deren Possenreißereien ihm ungleich besser gefielen. Es ist weiter oben bereits erwähnt worden, daß sich die Mimen und Pantomimen der römischen Kaiserzeit das ganze Mittelalter hindurch erhalten haben, und schon die Tracht des Harlekin deutet, wie Riccoboni in seiner Histoire du theatre italien nachgewiesen hat, auf einen altrömischen Ursprung hin. Die alten Planipedes hatten, wie der Grammatiker Diomedes bemerkt, ihren

Namen davon, daß sie mit bloßen Füßen (planis pedibus) auf dem Proscenium erschienen. Ebenso fehlt auch dem neueren Harlekin, bei welchem Strümpfe und Beinkleider, ja überhaupt der ganze Anzug ein zusammenhängendes Ganze bildet, jede anderweitige Fußbekleidung. Außerdem spricht Apulejus von dem „centunculum" des Mimen, und kann damit kaum etwas Anderes, als die aus hundert bunten Fleckchen zusammengestückelte Harlekinstracht meinen. Ferner werden bei den alten Planipeden die „geschorenen Köpfe" (rasa capita) und die geschwärzten Gesichter (Mimi fuligine faciem obducti) erwähnt, und auch dies beides gehört zu dem charakteristischen Kostüm des neueren Harlekins, der ein kleines Hütchen, das kaum den geschorenen Kopf bedeckt, und eine schwarze Maske mit Sehlöchern trägt. Endlich erinnert auch der italienische Name Zanni, womit der Harlekin und der Scapin bezeichnet werden, zu sehr an das römische Sannio (Possenreißer) als daß man ihn nicht von daher ableiten sollte, zumal da die Beschreibung, welche Cicero*) von dem possenhaften und schon durch seine äußere Erscheinung Gelächter erregenden Sannio macht, genau auf den Harlekin paßt. Allerdings hat dieser letztere seinen Charakter im Lauf der Zeit etwas geändert. Der alte Harlekin zeichnete sich durch ausgelassene Lustigkeit, große Beweglichkeit des Körpers und als unermüdlicher Luftspringer aus; er machte den Schalksnarren, war unverschämt und in seinen Ausdrücken niedrig, oft höchst unzüchtig. Der neuere dagegen (seit etwa 1560) ist ein unwissender und einfältiger Bedienter, der sich aber für pfiffig hält, ein Leckermaul, feigherzig und ein Mensch, der aus Furcht oder Interesse tausend Schelmenstreiche begeht. Dominique endlich, der in den ersten Decennien des vorigen Jahrhunderts bei der italienischen Truppe in Paris den Harlekin spielte, und sehr geistreich und witzig war, machte aus ihm einen höchst verschlagenen Schelm, und um den ehemaligen dummen Harlekin nicht einzubüßen, ersetzte er diesen durch den Pierrot. Trotz dieser Modificationen aber blieb der Charakter der Possenhaftigkeit immer derselbe. — Eine ganz ähnliche Figur ist der Scapin, der gleichfalls in der Regel die Rolle eines listigen und schelmischen Bedienten hat und mit Harlekin entweder rivalisirt oder unter einer Decke spielt.

---

*) Cic. de oratore II. 61. Quid enim potest esse tam ridiculum, quam Sannio est? sed ore, vultu, imitandis moribus, denique corpore ridetur ipso.

Eine andere Maske der Art ist der Neapolitanische Pulcinella (Policinell), über dessen Ursprung Rehfues in seinem Gemälde von Neapel Folgendes mittheilt. Eine Schauspielergesellschaft kam zur Zeit der Weinlese nach Acerra, und ward von den bei diesem Geschäft der ausgelassensten Fröhlichkeit sich hingebenden Weinbauern mit Scherz und Witz auf alle Weise geneckt, woraus ein förmlicher Wort- und Witzkrieg entstand, in dem sich auf Seiten der Bauern ein gewisser Puccio d'Aniello durch seinen satirischen Geist, wie durch seine burleske Gestalt vor allen auszeichnete. Die Schauspieler, die ihm weichen mußten, ärgerten sich zwar anfangs, beschlossen jedoch bald nachher von dem seltenen Talent des Puccio d'Aniello Vortheil zu ziehen, und suchten ihn für die Bühne zu gewinnen. Er ließ sich bewegen, erschien auf dem Theater in weitem Hemde und mit langen Haaren, und war bald vom ersten Anfang an so sehr der entschiedene Liebling der Neapolitaner, daß auch nach seinem Tode diese Maske nicht mehr von der Bühne weichen durfte. Seine Nachfolger wählten, um ihrem Urbild mehr zu gleichen, eine drei Viertel des Gesichts bedeckende schwarze Maske mit einer krummen und spitz, wie ein Vogelschnabel, zulaufenden Nase. Außerdem trägt der Neapolitanische Pulcinella, und ebenso der ihm nachgebildete Pierrot, weite weißwollene Beinkleider, und ein Hemdähnliches Oberkleid mit weiten Aermeln von gleichem Stoff und gleicher Farbe, das mit einem schwarzen Ledergürtel um den Leib befestigt und unten mit Frangen eingefaßt ist. Um den Hals hat er eine breite Leinwandkrause und auf dem Kopf eine weiße wollene Mütze, deren lange Spitze in ein rothes Büschel endigt. — Die Maske des Dottore gehört bereits dem XII. Jahrhundert an, und der Umstand, daß der Doctor stets Bolognesisch spricht (daher auch der Bolognesische Doctor genannt) macht es unzweifelhaft, daß er ursprünglich eine possenhafte Nachahmung der Rechtsgelehrten sein sollte, wie sie auf der von Irnerius in Bologna errichteten Schule der Rechtsgelehrsamkeit gebildet wurden. Als Maske erscheint der Dottore stets mit schwarzer Nase und Stirn und rothen Wangen, und dem Charakter nach als pedantischer und langweiliger Räsonneur. — Etwas jünger ist die Maske des Pantalon, der gegen Ende des XIV. Jahrhunderts auf die Bühne kam, und einen reichen Venetianischen Kaufmann darstellte, daher er auch stets Venetianisch spricht. Zu seinem Kostüm gehörte es, daß Beinkleider und Strümpfe aus einem Stück sein mußten, weshalb auch in neueren Zeiten diese Strumpf-

hosen den Namen Pantalons erhielten. Als Oberkleid ist ihm die Zimarra eigenthümlich, ein langer Mantel mit kürzeren Oberärmeln und umgelegtem schmalen Kragen, wie ihn damals die Venetianischen Kaufleute in ihren Läden zu tragen pflegten. In älterer Zeit waren die Beinkleider roth, die Zimarra dagegen schwarz. Als jedoch die Republik Venedig bei der Eroberung Konstantinopels durch die Türken das Königreich Negroponte verlor, war die Trauer über diesen Verlust so allgemein, daß auch der Pantalon zum Zeichen derselben seine rothen Beinkleider in schwarze verwandelte. Die Mode der späteren Zeit bewirkte ferner, daß seine Weste verlängert und die oben weiten und faltenreichen Beinkleider am Knie unterbunden wurden; Zimarra und Pantoffeln blieben sich gleich, und nur der Bart, den der alte Pantalon in ganz gewöhnlicher Weise trug, hat darin eine Aenderung erfahren, daß er späterhin rund um das Gesicht und vorn ganz spitzig zulief, welche Form er noch gegenwärtig hat. Dem Charakter nach ist der Pantalon gewöhnlich ein gutmüthiger, einfältiger Alter, meist verliebt, in welchem Fall er jedoch stets von einem jüngeren Nebenbuhler, Sohn oder Bedienten, angeführt wird, oft aber auch ein guter Hausvater und sehr streng gegen seine Kinder.

Zu diesen Charakteren kam noch der des bramarbasirenden, aber eigentlich feigherzigen und bornirten Hauptmanns, des spanischen und italienischen Capitano, (Spavento, Tracasso, Tempesta), an dessen Stelle seit 1680 in Italien der Scaramuccia (Scharmützel) trat, der übrigens ganz die schwarze, spanische Tracht beibehielt und gewöhnlich vom Harlekin gefoppt und am Ende durchgeprügelt wird. — Etwas jünger ist der Brighella von Ferrara, dessen mit grünen Bändern besetztes Kleid ganz an die im späteren Mittelalter herkömmliche Tracht erinnert, und der meist einen herzhaften, anmaßenden und verschlagenen Plebejer darstellt. — Außerdem hatten die Römer noch ihren Don Pasquale und Gelsomino, den Repräsentanten der süßen Herrchen, die Calabresen ihren, mit dem Capitano nahe verwandten Giangurgolo, die Mailänder den Girolamo; ferner kommen als Masken, die ohne einen bestimmten Charakter zu haben, in dieser oder jener Weise zum Ausfüllen gebraucht werden, der Trufaldino, Tartaglia, Travaglino &c. vor.

Mit einem solchen Personal suchten nun die Schauspieler von Profession das Publikum zu unterhalten. Sorgfältig ausgearbeitete Stücke bedurften sie nicht, und ebenso wenig hatten sie einen Souf-

fleur nöthig. War der dem Lustspiel zum Grunde gelegte Plan fertig, so wurde in einem Scenario*) die Reihenfolge und der allgemeine Inhalt der einzelnen Scenen kurz skizzirt, und von diesem Entwurf auf beiden Seiten der Bühne ein Exemplar aufgehängt. Jeder Schauspieler übersah nun, wenn seine Rolle ihn auf das Theater rief, vorher mit einem Blick, was die Scene enthalten sollte, und sprach dann aus dem Stegreif allein oder mit den anderen Personen über den Inhalt. Allerdings entbehrten diese extemporirten Komödien manche Vorzüge, welche ein sorgfältig ausgebreitetes, wohlgelungenes und gut aufgeführtes Stück hat; aber sie hatten dafür, wie Riccoboni bemerkt, dem man als einem Mann von Fach wohl ein competentes Urtheil zutrauen darf, auch Manches, daß sie empfiehlt. Das Improvisiren, erinnerte er, bewirkt, daß eine und dieselbe Skizze öfterer, und in ganz verschiedener Weise behandelt werden kann. Der Schauspieler, wenn er improvisirt, spielt lebendiger und natürlicher, als wenn er eine auswendig gelernte Rolle recitirt. Er fühlt und trägt besser vor, was er selbst producirt. Auf der anderen Seite aber erfordert ein solches Spiel auch geistvolle und gewandte Schauspieler, die an Geistesgegenwart einander gleichstehen, da einem ungeschickten Schauspieler gegenüber, der nicht treffend zu antworten weiß oder zur Unzeit in die Rede fällt, selbst der beste Schauspieler nicht viel ausrichten wird.

Ein besonderes wirksames Mittel, die Lachlust der Zuschauer zu befriedigen war, neben den Lazzi**) oder improvisirten Späßen, die nicht in die Handlung selbst gehören, der Gebrauch der verschiedenen Dialekte, der wahrscheinlich von dem, aus Padua gebür-

*) Der erste, welcher dergleichen Scenarien durch den Druck veröffentlichte, war Flaminio Scala, genannt Flavio, ein berühmter Komödiant und Chef einer Schauspielergruppe, der mit seinen Stücken, wie armselig auch in der Regel die zum Grunde liegende Fabel war, dennoch der geistreichen und lebendigen Durchführung wegen überall, ja selbst bei den Verfassern der regelrechten Kunstkomödien, die übrigens nicht einmal daran dachten, in Scala einen Nebenbuhler zu sehen, den größten Beifall fand. Seine 50 kurzen theatralischen Expositionen erschienen im Jahr 1611.

**) Nach Riccoboni soll Lazzi, ein Lombardisches Wort, dasselbe bedeuten, wie das Toscanische Lacci (Schlingen, Bänder) und der Grund, die Späße des Harlekin so zu nennen, darin liegen, daß sie die Handlung unterbrechen, die demnach gleichsam aufs neue wieder angeknüpft werden muß.

tigen **Ruzante** herrührt, welcher um 1530 sechs fünfaktige Komödien herausgab, in welchen die auftretenden Personen Venetianisch, Bolognesisch, Bergamaskisch, den Paduanischen Bauerndialekt, Florentinisch und ein Gemisch von Neugriechisch und Italienisch sprachen, und durch diese verschiedenen Dialekte fortwährend Gelegenheit zu den belustigendsten Mißverständnissen gaben. Dazu kam noch seit den Zeiten des Kaisers Karl V. das Spanische, entweder das rein Spanische oder ein Gemisch von Spanisch und Italienisch, wie es an der Grenze gesprochen wurde.

Wie sehr aber auch das improvisirte Lustspiel, das man spottweise Commedia dell'Arte nannte, gefiel, so lange man gute Schauspieler hatte, so widerlich mußte es doch zuletzt werden, als (seit 1680) fast nur Ignoranten auftraten, die sich auf nichts anderes, als auf plumpe Späße verstanden. Das italienische Theater, noch vor gar nicht so langer Zeit seiner Komödianten wegen so berühmt, daß diese fast von allen europäischen Fürsten an ihre Höfe berufen wurden und der Kaiser Matthias den **Pietro Maria Cecchini**, welcher den Harlekin spielte, sogar in den Adelstand erhob, während Ludwig XIII. den Nicolo Barbieri und Andreini mit Gunstbeweisen aller Art überschüttete, gerieth in immer tieferen Verfall. Da versuchte **Pietro Cotta**, genannt **Lelio**, einer der wenigen gebildeten Schauspieler, den gesunkenen Geschmack zu verbessern, und statt der im höchsten Grade ausgearteten Possenspiele wieder wirkliche, regelrechte Schauspiele zur Aufführung zu bringen. Den Anfang machte er mit „Aristodemo", einem nach den Regeln der klassischen Tragödie gedichteten Trauerspiel in Versen, bei dessen Ankündigung er in Venedig, wo das Stück zum ersten Mal aufgeführt wurde, im Voraus bemerkte, es kommt darin kein Harlekin vor; der Gegenstand sei sehr rührend und werde den Zuschauern Thränen entlocken; sie hätten bisher noch gar keinen Begriff von einer eigentlichen Tragödie gehabt, nun sollten sie ihn bekommen. Trotzdem gefiel das Stück nur einem kleinen Theil des Publikums; die Mehrzahl fand nichts langweiliger, als die ewig langen Reden, die durch gar keinen Spaß unterbrochen würden, und obwohl sich Cotta Anfangs dadurch nicht abschrecken ließ, so löste sich doch binnen Kurzem in Folge des geringen Beifalls, den dergleichen Aufführungen fanden, die Truppe auf. Ziemlich denselben ungünstigen Erfolg hatten die rastlosen Bemühungen Riccobonis, das von Cotta begonnene Werk durchzuführen. So lange er, um nicht mit einem Male dem herrschenden Geschmack feindlich gegenüber

zu treten, dem nationalen Stegreiflustspiel wenigstens noch theilweise einen Platz auf der Bühne gönnte, nahm man, weil dieses doch einigermaßen schadlos hielt, die regelrechten Kunstschauspiele gutwillig hin. Als er aber mit der Abschaffung des Harlekin den entscheidenden Schritt thun wollte, sah er sein ganzes Unternehmen scheitern. Glücklicher war Carlo Goldoni (1707 — 1793), der fruchtbarste unter allen italienischen Dramatikern, indem er die ganze äußere Einrichtung und das Personal der Commedia dell' Arte ungeändert ließ, aber den Dialog, statt ihn auf gut Glück extemporiren zu lassen, ausarbeitete, so daß ihn die Schauspieler zu memoriren hatten, und nur hin und wieder eigene Improvisationen einschalten konnten. Trotz der großen Menge seiner Lustspiele jedoch (er hat gegen 200, und im Jahr 1750 allein 16 geschrieben) haben nur wenige (der Diener zweier Herren, der Schwätzer, der Lügner rc.) außerhalb Italien dauernden Beifall gefunden, und auch ihnen merkt man nur zu bald an, daß sie zwar zur flüchtigen Unterhaltung ganz geeignet, in Beziehung auf inneren Gehalt aber zu mangelhaft sind, um sich auf die Dauer zu behaupten.

Ungleich genialer als Goldoni und Chiari, der anfangs sein Nebenbuhler und Gegner war, späterhin aber, als es den Kampf gegen einen Dritten galt, sein Freund und Bundesgenosse wurde, war eben dieser gemeinschaftliche Gegner, der Graf Carlo Gozzi (1718 — 1800) welcher der Schöpfer einer neuen Gattung des Lustspiels wurde, indem er seine Stoffe, statt aus den Verhältnissen des bürgerlichen Lebens, aus der phantastischen Wunderwelt der Feen- und Kindermährchen nahm, diese aber durch zahlreiche satirische Ausfälle auf seine Gegner pikant zu machen wußte. So ist die Fee Morgana eine Karrikatur des Chiari; in dem Zauberer Celio wird Goldoni persifflirt, und der „grüne Vogel" ist eine Satire auf Helvetius, Rousseau und Voltaire. Am bekanntesten ist von seinen Stücken in Deutschland „die Prinzessin Turandot" geworden, die Schiller für die Bühne bearbeitete. Außerdem suchte, was die Satire betrifft, Tieck in seinem „gestiefelten Kater" und mehreren anderen dramatisirten Mährchen den Deutschen zu werden, was Gozzi den Italienern war. Wie geistreich aber auch er sowohl, wie sein Vorbild war, so wenig konnten sich dergleichen Arbeiten auf die Dauer erhalten, und bei dem größeren Publikum, dem die literarischen Fehden im Ganzen ziemlich gleichgültig waren, fanden sie eigentlich nie recht Eingang. Man drängte sich wohl in Venedig, um Gozzis Stücke zu sehen, aber nur so lange

sie etwas Neues waren, und weil in ihnen wieder das beliebte Maskenpersonal in seiner ganzen Vollständigkeit auf der Bühne erschien, aber sie machten unstreitig weniger Glück, als die ihnen nachgebildeten Wiener Zauberpossen. — Unter den Lustspieldichtern der neueren und neuesten Zeit sind zu nennen: Albergati Capacelli aus Bologna, der jedoch weit hinter Goldoni zurückblieb, Gerardo de Rossi und der Graf Girand, deren Stücke noch jetzt mit Beifall gesehen werden, der Ritter Alberto Nota, der als Schauspieler sehr beliebte Bon, der Graf Francesco Gambara, der neuerdings einen Cyclus moralischer Komödien für die Erziehungsinstitute Italiens geliefert hat, und Meneghezzi, von dem man sich vieles Gute verspricht.

Mit wie großem Enthusiasmus aber auch die Italiener von ihren besseren Tragödien- und Lustspieldichtern sprechen mögen, wahrhaft Ausgezeichnetes und Originales ist von ihnen eigentlich nie geleistet worden, und gerade Italien macht es höchst anschaulich, was es für die Kunst zu bedeuten hat, wenn ein christliches Volk um ihretwillen seine christliche Bildung verleugnen will. Denn in der Oper, welche aus dem Oratorium hervorging, in welchem sich neben dem dramatischen das christlich kirchliche Element der alten Mysterien erhalten hatte, aber auch nur in ihr, steht das italienische Theater glänzend und allen übrigen Nationen voranleuchtend da, während ihm in Beziehung auf das recitirende Schauspiel, selbst die günstigsten Umstände keinen sonderlichen Gewinn brachten. Man hatte die Dichter des klassischen Alterthums vor sich, man las sie eifrig und schwärmte für sie. Und dennoch konnte man es nicht weiter bringen, als zu einigen steifen und frostigen Nachahmungen. Die kirchlichen Behörden, der Papst an der Spitze, widersetzten sich den theatralischen Aufführungen nicht nur nicht, sondern beförderten sie auf das Angelegentlichste, und der Papst Leo X., ein großer Freund des Theaters, berief selbst die Schauspieler, welche in Florenz Macchiavellis „Clizia“ aufgeführt hatten, nach Rom, damit sie das Stück auch hier vor ihm spielten. Auch die extemporirte Volkskomödie fand keinen Widerspruch von Seiten der Kirche, und der heilige Carl Borromeo, Cardinal und Erzbischof von Mailand (st. 1584) begnügte sich damit, die kurzen Entwürfe derselben sich einreichen zu lassen, und wenn er nichts wider die Religion und Sittlichkeit darin fand, so schrieb er eigenhändig die Approbation darunter. Ja sogar an der Neuerung, daß seit 1560 zum Ersten Male Frauen auf der

Bühne erschienen, wie Cecchini genannt Fritellino, in seiner 1616 erschienenen Schrift über die Komödie berichtet, während vorher stets junge Burschen in Weiberkleidern die weiblichen Rollen gespielt hatten, nahm man hier keinen Anstoß. Eiferte auch späterhin der als Kanzelredner berühmte Jesuit Paolo Segneri (st. 1694) gegen das Theater, indem er vorstellte, daß es mit allen seinen Stücken nur die sinnliche Liebe und die Leidenschaft errege, der arglistigen Verschmitztheit das Wort rede, während es die Keuschheit, die Treue und alle christlichen Tugenden als lächerlich erscheinen lasse, und daß es endlich das Gewissen einschläfere und gegen die Eindrücke des Bösen abstumpfe *), so erklärten sich doch andere Jesuitische Moraltheologen ungleich günstiger. Hurtado z. B. wirft (Var. tract. I. 1. c. 5. resol. 8.) unter andern die Frage auf: „Darf man Komödianten, die sehr nahe daran sind, zu sündigen oder Gelegenheit zur Sünde zu geben, absolviren, ehe sie ihrem Beruf entsagen?“ und beantwortet dieselbe mit Ja, indem er auf Thomas Aquinas sich berufend erklärt: „Die Schauspielerkunst ist an sich eben so wenig unerlaubt, als andere ähnliche Künste und Gewerbe, bei denen es schwer ist, der Sünde zu entsagen, und sobald Histrionen nur den Vorsatz haben, nicht zu sündigen, oder Schmerz über die begangenen Sünden empfinden, so können sie, wie jeder reuige Sünder siebenmal siebzigmal siebenmal absolvirt werden. Und obwohl sie in Folge ihres Zusammenseins mit Weibspersonen fast immer in der Gefahr des Concubinates und Ehebruchs stehen, so hindert doch nichts, sie zu absolviren, wenn sie nur sonst Alles erfüllen, was zur Beichte erforderlich ist. Denn der theatralische Beruf ist an sich nicht böse, sondern vielmehr ehrbar und erlaubt, und man ist daher nicht verpflichtet, ihn wegen der Gelegenheit zur Sünde aufzugeben. Ein kluger Theologe muß also hierin die Gewissen der Christen beruhigen, und ihnen Beweggründe vortragen, in Folge deren sie ohne Schaden für ihre Seele den theatralischen Aufführungen beiwohnen können.“ Aber weder dergleichen beifällige Erklärungen

*) In Betreff der Schauspieler meinte er: „Sind dieselben durch Gesetze und Canones für infam erklärt, warum lobt man sie, läuft ihnen zu, bezeigt ihnen Beifall und läßt sich durch sie verderben? Ist aber ihr Stand ein ehrbarer, warum verweigert man ihnen die Ehre? warum schließt man sie von Würden und vom häuslichen Umgang aus, warum schämt man sich, mit ihnen verwandt zu sein?“ (vgl. Cristiano istruito III. Serm. 31).

von Seiten der Theologen, noch auch das meisterhafte Spiel von wahrhaften Künstlern, deren einige, wie oben bereits erwähnt worden, die erklärten und in der höchsten Gunst stehenden Lieblinge von Königen und Kaisern waren, konnten das Italienische Theater davor schützen, daß es hinwelkte, ehe es eine Blüthezeit hatte. Es ruhte, mit einem Wort sei es gesagt, der Fluch der Verleugnung des Christenthums auf ihm, und daher mußte es auf all das Schöne und Herrliche verzichten, was das christliche Bekenntniß in allen übrigen Gebieten der Kunst, in der Malerei, in der Musik, ja selbst in der Poesie zum Vorschein kommen ließ. Ariosto's Komödien sind vergessen, aber sein Orlando furioso dauert fort und hat den Namen des Dichters unsterblich gemacht. Tasso's Torrismondo gehört der Vergangenheit an, aber sein „befreites Jerusalem" lebt in dem Munde der italienischen Improvisatoren fort und wird überall als eine der schönsten Früchte der romantisch christlichen Poesie gepriesen. Und so hat überhaupt von den zahlreichen Tragödien und Komödien, die auf den Italienischen Theatern zur Aufführung gekommen sind, ein Stück das andere verdrängt, fast keins aber sich auf die Dauer erhalten, und ein Rückblick auf das Ganze lehrt unwidersprechlich, wie wenig sich, trotz einzelner glänzender Erscheinungen, das Italienische Theater über die mit Recht der Vergessenheit anheimfallende Mittelmäßigkeit erhoben hat, während auf der anderen Seite die aus den christlichen Mysterien hervorgegangene Oper, trotz mancher Verirrungen, die hierbei nicht ausgeblieben sind, sich immer herrlicher entwickelt und immer allgemeinere Bewunderung gefunden hat.

Ehe wir jedoch sie und ihre Verbreitung von Italien aus über ganz Europa genauer betrachten können, müssen wir vorher noch einen Blick auf das Englische Theater werfen, dessen Blüthezeit bereits in die letzten Decennien des XVI. Jahrhunderts fällt, während die Oper um diese Zeit noch in ihrem ersten Entstehen war.

XXXIII.

Das Englische Theater.

Wie in Spanien, so ging auch in England das Theater der neueren Zeit aus den mittelalterlichen Mysterien hervor, und entwickelte sich, während das Italienische und wie wir weiterhin sehen werden, das Französische ein ausgearteter Spätschößling des antiken war, in frischer und lebendiger Volksthümlichkeit, so daß wir, wie dort die nationale Productivität des katholischen Südens, hier die des protestantischen Nordens sehen. Die ersten Keime, aus denen nachmals jener riesenhafte Wunderbaum erwachsen sollte, der weithin schattend und die mannigfaltigsten Klänge der fröhlichen Lebenslust wie der schmerzlich süßen Klage in seinen immer grünen Zweigen vereinend, in dem Shakspeareschen Drama unserem Blick sich darstellt, waren allerdings klein und unscheinlich. John Bale's Zwischenspiel (Interlude) z. B. mit dem Titel: „Tragödie oder Zwischenspiel, welches anschaulich macht die vorzüglichsten Versprechungen Gottes an den Menschen in den Zeiten des alten Gesetzes vom Fall Adams an bis zur Menschwerdung des Herrn Jesu Christi" hat, da auf jeden der sieben Akte, in die es eingetheilt ist, ein Chorgesang mit Orgelspiel folgt, noch ganz den Charakter einer erbaulichen Predigt. Die Personen sind: der himmlische Vater, Adam der erste Mensch, der gerechte Noah, der getreue Abraham, der heilige Moses, der fromme König David, der Prophet Jesajas und Johannes der Täufer, und den Inhalt bilden die sieben göttlichen Verheißungen, welche dem Adam, Noah, Abraham, Moses, David, Jesajas und Johannes zu Theil werden.

Den ersten Akt eröffnet ein Monolog des himmlischen Vaters, der mit den Worten beginnt:

Im Anfang, ehe die Himmel erschaffen waren,
War in mir und von mir mein ew'ger Sohn,
Mit dem heiligen Geist, auf einer Stufe
Mit der Gottheit, mir dem Vater durchaus gleich.

Weiterhin erscheint Adam, nachdem der Sündenfall bereits geschehen, und bittet um Vergebung, indem er sagt:

Solch schweres Unglück hat mich darum betroffen,
Weil ich der eignen Freiheit überlassen ward.

Der himml. Vater. So bist du schuldlos und zeihst mich des Fehltritts?
Adam. Nein; Alles schreib ich meiner eignen Bosheit zu.
Nicht du Herr, hast die Schuld, nur meine Schwäche,
Und die Geringschätzung der Gaben, die du gabst.

Ziemlich bald nach dem Bekanntwerden der Reformation aber wurde, wie in Deutschland, so auch in England das Theater zu ihrer weiteren Verbreitung benutzt, wie unter andern die in jene Zeit gehörende „Moralität von der neuen Lehre" beweist. Die Personen sind hier: Die Irrlehre (ein alter papistischer Priester), die Unwissenheit (ein anderer, noch älterer), die neue Lehre (ein protestantischer Geistlicher), das Licht des Evangelii (gleichfalls ein protestantischer Geistlicher), die Heuchelei (ein altes Weib), die Erbauung (ein Weiser), das Vertrauen (Assurance) und die Gottseligkeit (zwei weibliche Gestalten). — Das Stück beginnt damit, daß die Irrlehre und die Unwissenheit gegenseitig über die Zeichen der Zeit und die Unsicherheit ihrer bisherigen Herrschaft klagen, und die erstere macht dabei ihrem Zorneifer gegen die Prediger der neuen Lehre in folgenden Worten Luft:

Woher sollen die etwas gelernt haben, die eben erst geboren sind?
Es ist nicht sonderbarer, eine Gans mit Schuhen,
Und mit dem Sattel eine Kuh zu sehen,
Als eines solchen Jack Straw Plauderei zu hören,
Wie es in London neuerdings, ihr wißt ja wo,
In einer Predigt lautete, die wir gehört,
Auf sprang der Prediger, älter kaum als zwanzig Jahr,
Mit frecher Kühnheit laut die Stimm erhebend,
Und fing uns an zu schmähn das heil'ge Sacrament
Wie auch die Transsubstantiation.
Nie hört ich einen Schelm dergleichen sagen,
Und hätt ich am gelegnen Ort den Fant gehabt,
In weniger als einer Stunde hätt ich den Patron
Mit Ruthen so gepeitscht, daß er dran denken sollte.

Was solches junge Volk in die Theologie
Sich nur zu mischen hat! 's ist wahrlich seltsam,
Und doch hat jeder Bub sein Spiel damit,
Kein andres Buch sieht man bei ihnen, als die Bibel,
Die ganze oder doch das Neue Testament.

In ähnlicher Weise klagt die **Unwissenheit**:

Daß ich die Mutter wahrer Frömmigkeit,
Das Wissen aber Vater der Gottlosigkeit,
Sie leugnen es, als wäre es nicht so.

Die **Irrlehre** schlägt nun vor, die Namen zu ändern:

Es wäre gut, wenn wir die Namen änderten;
Unwissenheit soll Einfalt heißen, was ganz gleich,
Und ich will mich die rechte Lehre nennen,
So können dreist wir überall uns zeigen.

Dies geschieht auch, aber es hilft nichts; beide werden vielmehr von der neuen Lehre entlarvt, und müssen ihr das Feld räumen.

Einen ganz ähnlichen reformatorischen Charakter haben die „**vier P**" (the four P's) des **John Heywood**, der für den Englischen Thespis gilt, und anfangs ein eifriger Beförderer der Reformation war, späterhin jedoch in den Schoß der katholischen Kirche zurückkehrte, und 1565 zu Mecheln als eifriger Katholik starb. Das genannte Stück hat seinen Namen von den Anfangsbuchstaben der darin auftretenden vier Personen: Pardone (Ablaßkrämer) Palmer (Pilger) Pedlar (Hausirer) Poticary (Apotheker), von denen jeder die Vorzüge seines eigenen Gewerbes und die Lügenkünste rühmt, mit denen er das leichtgläubige und unwissende Volk zu täuschen weiß. Indem nun jeder den anderen zu überbieten sucht, entsteht ein Streit, den eine Wette schlichten soll, wer von allen Vieren die größte Lüge zu erzählen vermöge, wobei der Pilger mit seiner Aussage, daß er nie in seinem Leben ein böses oder ungeduldiges Weib gesehen, den Sieg davon trägt. In der gegenseitigen Unterhaltung spottet unter andern der Ablaßkrämer über den Pilger, daß dieser mit so mühseligen Wanderungen den Weg zum Himmel suche, und meint dabei:

Wie hoch du deine Pilgerschaft auch anschlägst,
So sag ich doch, mein Ablaß ist von solcher Art,
Daß, wenn auch tausend Seelen hier beisammen wären,
Ich allesammt bald in den Himmel brächte —
Denn für geringes Geld und ohne Mühe
Bringt dich sogleich mein Ablaß in den Himmel.

Gieb mir nur einen Penny oder zwei,
Und deine Seele ist, geht sie von hinnen,
In einer halben Stund, in drei Viertel zumeist
Im Himmel oben bei dem heilgen Geist.

Der Apotheker will diese Prahlerei nicht gelten lassen, und behauptet, er befördere die meisten Seelen in den Himmel.

Denn keine Seele, wißt ihr, langt dort an,
Bis von dem Körper sie geschieden ist;
Und wen habt ihr noch ehrlich sterben sehen,
Bei dem der Apotheker nicht geholfen hätte?
Da ich die Meisten nun zum Himmel schicke,
Wem anders ziemt der Dank dafür, als mir.

Der Ablaßkrämer wendet dagegen ein:

Wenn du in einer Stund auch tausend tödtest,
Wie sollten sie denn ohne Absolution
Nach ihrem Tode in den Himmel kommen?

worauf der Apotheker seinerseits bemerkt:

Und hättest tausend Abläß Du um deinen Hals,
Wie kämen sie, nicht sterbend, in den Himmel?
Hast du dagegen dich zum Tod bereitet,
So kann ich stets dich in den Himmel schicken.

Zwar mußten diese reformatorischen Stücke unter Heinrich VIII. (1509—1547) weichen. Denn wie sehr er sich auch mit dem Papst verfeindet hatte, so viel lag ihm doch daran, aller Welt zu zeigen, daß er trotzdem ein getreuer Sohn der katholischen Kirche und der Defensor fidei, welchen Ehrentitel er sich durch seine Schrift gegen Luther erworben, sein und bleiben wolle, und erst unter Eduard VI. (1547—1553), der selbst eine Komödie „die babylonische Hure“ gegen den Papismus geschrieben haben soll, konnten dergleichen polemische Schauspiele wieder zum Vorschein kommen, obwohl nur auf kurze Zeit, da die von katholischen Fanatikern beherrschte Maria (1553—1558) Alles aufbot, und selbst die grausamste Strenge nicht scheute, um den durch die Reformatoren wankend gemachten römischen Glauben aufs neue zu befestigen. Freier und glücklicher gestalteten sich die Verhältnisse erst wieder unter Elisabeth (1558—1603), in deren Regierungszeit auch die Glanzperiode des Englischen Theaters fällt.

Schon das erste, im Januar 1561 in Whitehall vor der Königin aufgeführte Trauerspiel „Ferrex und Porrex“ des Thomas Sackville, nachmaligen Großschatzmeisters von England, läßt den eigenthümlichen Charakter des Englischen Drama sehr deutlich er-

kennen. Von den dramatisirten Heiligengeschichten der früheren Zeiten wollte man aus Antipathie gegen den Katholizismus nichts mehr wissen. Aber auch die reformatorisch polemischen Moralitäten hatten, da die Macht der katholischen Partei gebrochen war, und es gerathener schien, die Glaubensstreitigkeiten einstweilen ruhen zu lassen, wenig Reiz mehr. Was war also natürlicher, als daß man statt jener Legenden Stoffe aus dem, durch die Volksballaden hinreichend bekannten Sagenkreis der mittelalterlichen Zeiten wählte, und statt sich in theologische Erörterungen zu verlieren, das allgemein Menschliche in dem Wechselspiel der verschiedenartigen Empfindungen und Leidenschaften hervortreten ließ. Dies zeigt sich bereits in der genannten Tragödie, deren Inhalt folgender ist. Gorboduc, ein König von England, theilt sein Reich noch bei Lebzeiten unter seine beiden Söhne Ferrex und Porrex. Diese aber gerathen mit einander in Streit; der ältere ermordet den jüngeren, und die Mutter, deren Liebling der Ermordete war, tödtet den Mörder, wofür sie wiederum von dem König getödtet wird, worauf dieser in einem Volksaufstand sein Leben verliert. — Um die Aristotelischen Regeln für das Drama scheint sich nun allerdings der Dichter nicht sonderlich gekümmert zu haben; denn der vierte und fünfte Akt z. B. umfaßt einen Zeitraum von fünfzig Jahren. Gleichwohl wies er schon durch die Wahl des Stoffes seine Nachfolger auf ein Gebiet hin, das bei weitem ergiebiger war, als das engbegränzte der Moralitäten, und ebenso läßt der Dialog schon deutlich das Bestreben erkennen, den Zuschauern psychologische Gemälde vorzuführen, wie sie kurz nachher der große Shakspeare mit so großer Meisterschaft und so ergreifender Wahrheit zu entwerfen und bis in Einzelnste auszuführen wußte.

Nächst diesem ersten Versuch, die ältere vaterländische Geschichte für das Theater zu benutzen, dem bald andere ähnliche folgten, mußten natürlich auch, da das Studium der klassischen Literatur wie von selbst darauf hinleitete, Nachbildungen der antiken Schauspiele zum Vorschein kommen, und es wurde bereits im Jahr 1566 zu Oxford vor der Königin das Stück „Damon und Pythias“ von Richard Edwards, einem gelehrten Mitgliede der Universität aufgeführt, dem bald darauf die „Jokaste“ (nach Euripides) folgte. In ähnlicher Weise bearbeitete Jasper Heywood, ein Sohn des oben genannten John Heywood, den „rasenden Herkules,“ die „Trojanerinnen“ und den „Thyestes“ des Seneca. Gleichzeitig aber benutzte man auch italienische Stoffe. So wurden

sie etwas Neues waren, und weil in ihnen wieder das beliebte Maskenpersonal in seiner ganzen Vollständigkeit auf der Bühne erschien, aber sie machten unstreitig weniger Glück, als die ihnen nachgebildeten Wiener Zauberpossen. — Unter den Lustspieldichtern der neueren und neuesten Zeit sind zu nennen: Albergati Capacelli aus Bologna, der jedoch weit hinter Goldoni zurückblieb, Gerardo de Rossi und der Graf Girand, deren Stücke noch jetzt mit Beifall gesehen werden, der Ritter Alberto Nota, der als Schauspieler sehr beliebte Bon, der Graf Francesco Gambara, der neuerdings einen Cyclus moralischer Komödien für die Erziehungsinstitute Italiens geliefert hat, und Meneghezzi, von dem man sich vieles Gute verspricht.

Mit wie großem Enthusiasmus aber auch die Italiener von ihren besseren Tragödien- und Lustspieldichtern sprechen mögen, wahrhaft Ausgezeichnetes und Originales ist von ihnen eigentlich nie geleistet worden, und gerade Italien macht es höchst anschaulich, was es für die Kunst zu bedeuten hat, wenn ein christliches Volk um ihretwillen seine christliche Bildung verleugnen will. Denn in der Oper, welche aus dem Oratorium hervorging, in welchem sich neben dem dramatischen das christlich kirchliche Element der alten Mysterien erhalten hatte, aber auch nur in ihr, steht das italienische Theater glänzend und allen übrigen Nationen voranleuchtend da, während ihm in Beziehung auf das recitirende Schauspiel, selbst die günstigsten Umstände keinen sonderlichen Gewinn brachten. Man hatte die Dichter des klassischen Alterthums vor sich, man las sie eifrig und schwärmte für sie. Und dennoch konnte man es nicht weiter bringen, als zu einigen steifen und frostigen Nachahmungen. Die kirchlichen Behörden, der Papst an der Spitze, widersetzten sich den theatralischen Aufführungen nicht nur nicht, sondern beförderten sie auf das Angelegentlichste, und der Papst Leo X., ein großer Freund des Theaters, berief selbst die Schauspieler, welche in Florenz Machiavellis „Clizia" aufgeführt hatten, nach Rom, damit sie das Stück auch hier vor ihm spielten. Auch die extemporirte Volkskomödie fand keinen Widerspruch von Seiten der Kirche, und der heilige Carl Borromeo, Cardinal und Erzbischof von Mailand (st. 1584) begnügte sich damit, die kurzen Entwürfe derselben sich einreichen zu lassen, und wenn er nichts wider die Religion und Sittlichkeit darin fand, so schrieb er eigenhändig die Approbation darunter. Ja sogar an der Neuerung, daß seit 1560 zum Ersten Male Frauen auf der

Bühne erschienen, wie Cecchini, genannt Fritellino, in seiner 1616 erschienenen Schrift über die Komödie berichtet, während vorher stets junge Burschen in Weiberkleidern die weiblichen Rollen gespielt hatten, nahm man hier keinen Anstoß. Eiferte auch späterhin der als Kanzelredner berühmte Jesuit Paolo Segneri (st. 1694) gegen das Theater, indem er vorstellte, daß es mit allen seinen Stücken nur die sinnliche Liebe und die Leidenschaft errege, der arglistigen Verschmitztheit das Wort rede, während es die Keuschheit, die Treue und alle christlichen Tugenden als lächerlich erscheinen lasse, und daß es endlich das Gewissen einschläfere und gegen die Eindrücke des Bösen abstumpfe *), so erklärten sich doch andere Jesuitische Moraltheologen ungleich günstiger. Hurtado z. B. wirft (Var. tract. I. 1. c. 5. resol. 8.) unter andern die Frage auf: „Darf man Komödianten, die sehr nahe daran sind, zu sündigen oder Gelegenheit zur Sünde zu geben, absolviren, ehe sie ihrem Beruf entsagen?" und beantwortet dieselbe mit Ja, indem er auf Thomas Aquinas sich berufend erklärt: „Die Schauspielerkunst ist an sich eben so wenig unerlaubt, als andere ähnliche Künste und Gewerbe, bei denen es schwer ist, der Sünde zu entsagen, und sobald Histrionen nur den Vorsatz haben, nicht zu sündigen, oder Schmerz über die begangenen Sünden empfinden, so können sie, wie jeder reuige Sünder siebenmal siebzigmal siebenmal absolvirt werden. Und obwohl sie in Folge ihres Zusammenseins mit Weibspersonen fast immer in der Gefahr des Concubinates und Ehebruchs stehen, so hindert doch nichts, sie zu absolviren, wenn sie nur sonst Alles erfüllen, was zur Beichte erforderlich ist. Denn der theatralische Beruf ist an sich nicht böse, sondern vielmehr ehrbar und erlaubt, und man ist daher nicht verpflichtet, ihn wegen der Gelegenheit zur Sünde aufzugeben. Ein kluger Theologe muß also hierin die Gewissen der Christen beruhigen, und ihnen Beweggründe vortragen, in Folge deren sie ohne Schaden für ihre Seele den theatralischen Aufführungen beiwohnen können." Aber weder dergleichen beifällige Erklärungen

*) In Betreff der Schauspieler meinte er: „Sind dieselben durch Gesetze und Canones für infam erklärt, warum lobt man sie, läuft ihnen zu, bezeigt ihnen Beifall und läßt sich durch sie verderben? Ist aber ihr Stand ein ehrbarer, warum verweigert man ihnen die Ehre? warum schließt man sie von Würden und vom häuslichen Umgang aus, warum schämt man sich, mit ihnen verwandt zu sein?" (vgl. Cristiano istruito III. Serm. 31).

von Seiten der Theologen, noch auch das meisterhafte Spiel von wahrhaften Künstlern, deren einige, wie oben bereits erwähnt worden, die erklärten und in der höchsten Gunst stehenden Lieblinge von Königen und Kaisern waren, konnten das Italienische Theater davor schützen, daß es hinwelkte, ehe es eine Blüthezeit hatte. Es ruhte, mit einem Wort sei es gesagt, der Fluch der Verleugnung des Christenthums auf ihm, und daher mußte es auf all das Schöne und Herrliche verzichten, was das christliche Bekenntniß in allen übrigen Gebieten der Kunst, in der Malerei, in der Musik, ja selbst in der Poesie zum Vorschein kommen ließ. Ariosto's Komödien sind vergessen, aber sein Orlando furioso dauert fort und hat den Namen des Dichters unsterblich gemacht. Tasso's Torrismondo gehört der Vergangenheit an, aber sein „befreites Jerusalem" lebt in dem Munde der italienischen Improvisatoren fort und wird überall als eine der schönsten Früchte der romantisch christlichen Poesie gepriesen. Und so hat überhaupt von den zahlreichen Tragödien und Komödien, die auf den Italienischen Theatern zur Aufführung gekommen sind, ein Stück das andere verdrängt, fast keins aber sich auf die Dauer erhalten, und ein Rückblick auf das Ganze lehrt unwidersprechlich, wie wenig sich, trotz einzelner glänzender Erscheinungen, das Italienische Theater über die mit Recht der Vergessenheit anheimfallende Mittelmäßigkeit erhoben hat, während auf der anderen Seite die aus den christlichen Mysterien hervorgegangene Oper, trotz mancher Verirrungen, die hierbei nicht ausgeblieben sind, sich immer herrlicher entwickelt und immer allgemeinere Bewunderung gefunden hat.

Ehe wir jedoch sie und ihre Verbreitung von Italien aus über ganz Europa genauer betrachten können, müssen wir vorher noch einen Blick auf das Englische Theater werfen, dessen Blüthezeit bereits in die letzten Decennien des XVI. Jahrhunderts fällt, während die Oper um diese Zeit noch in ihrem ersten Entstehen war.

XXXIII.

Das Englische Theater.

Wie in Spanien, so ging auch in England das Theater der neueren Zeit aus den mittelalterlichen Mysterien hervor, und entwickelte sich, während das Italienische und wie wir weiterhin sehen werden, das Französische ein ausgearteter Spätschößling des antiken war, in frischer und lebendiger Volksthümlichkeit, so daß wir, wie dort die nationale Productivität des katholischen Südens, hier die des protestantischen Nordens sehen. Die ersten Keime, aus denen nachmals jener riesenhafte Wunderbaum erwachsen sollte, der weithin schattend und die mannigfaltigsten Klänge der fröhlichen Lebenslust wie der schmerzlich süßen Klage in seinen immer grünen Zweigen vereinend, in dem Shakspeareschen Drama unserem Blick sich darstellt, waren allerdings klein und unscheinlich. John Bale's Zwischenspiel (Interlude) z. B. mit dem Titel: „Tragödie oder Zwischenspiel, welches anschaulich macht die vorzüglichsten Versprechungen Gottes an den Menschen in den Zeiten des alten Gesetzes vom Fall Adams an bis zur Menschwerdung des Herrn Jesu Christi" hat, da auf jeden der sieben Akte, in die es eingetheilt ist, ein Chorgesang mit Orgelspiel folgt, noch ganz den Charakter einer erbaulichen Predigt. Die Personen sind: der himmlische Vater, Adam der erste Mensch, der gerechte Noah, der getreue Abraham, der heilige Moses, der fromme König David, der Prophet Jesajas und Johannes der Täufer, und den Inhalt bilden die sieben göttlichen Verheißungen, welche dem Adam, Noah, Abraham, Moses, David, Jesajas und Johannes zu Theil werden.

Den ersten Akt eröffnet ein Monolog des himmlischen Vaters, der mit den Worten beginnt:

Im Anfang, ehe die Himmel erschaffen waren,
War in mir und von mir mein ew'ger Sohn,
Mit dem heiligen Geist, auf einer Stufe
Mit der Gottheit, mir dem Vater durchaus gleich.

Weiterhin erscheint Adam, nachdem der Sündenfall bereits geschehen, und bittet um Vergebung, indem er sagt:

Solch schweres Unglück hat mich darum betroffen,
Weil ich der eignen Freiheit überlassen ward.

Der himml. Vater. So bist du schuldlos und zeihst mich des Fehltritts?
Adam. Nein; Alles schreib ich meiner eignen Bosheit zu.
Nicht du Herr, hast die Schuld, nur meine Schwäche,
Und die Geringschätzung der Gaben, die du gabst.

Ziemlich bald nach dem Bekanntwerden der Reformation aber wurde, wie in Deutschland, so auch in England das Theater zu ihrer weiteren Verbreitung benutzt, wie unter andern die in jene Zeit gehörende „Moralität von der neuen Lehre" beweist. Die Personen sind hier: Die Irrlehre (ein alter papistischer Priester), die Unwissenheit (ein anderer, noch älterer), die neue Lehre (ein protestantischer Geistlicher), das Licht des Evangelii (gleichfalls ein protestantischer Geistlicher), die Heuchelei (ein altes Weib), die Erbauung (ein Weiser), das Vertrauen (Assurance) und die Gottseligkeit (zwei weibliche Gestalten). — Das Stück beginnt damit, daß die Irrlehre und die Unwissenheit gegenseitig über die Zeichen der Zeit und die Unsicherheit ihrer bisherigen Herrschaft klagen, und die erstere macht dabei ihrem Zorneifer gegen die Prediger der neuen Lehre in folgenden Worten Luft:

Woher sollen die etwas gelernt haben, die eben erst geboren sind?
Es ist nicht sonderbarer, eine Gans mit Schuhen,
Und mit dem Sattel eine Kuh zu sehen,
Als eines solchen Jack Straw Plauderei zu hören,
Wie es in London neuerdings, ihr wißt ja wo,
In einer Predigt lautete, die wir gehört,
Auf sprang der Prediger, älter kaum als zwanzig Jahr,
Mit frecher Kühnheit laut die Stimm erhebend,
Und fing uns an zu schmähn das heil'ge Sacrament
Wie auch die Transsubstantiation.
Nie hört ich einen Schelm dergleichen sagen,
Und hätt ich am gelegnen Ort den Fant gehabt,
In weniger als einer Stunde hätt ich den Patron
Mit Ruthen so gepeitscht, daß er dran denken sollte.

Was solches junge Volk in die Theologie
Sich nur zu mischen hat! 's ist wahrlich seltsam,
Und doch hat jeder Bub sein Spiel damit,
Kein andres Buch sieht man bei ihnen, als die Bibel,
Die ganze oder doch das Neue Testament.

In ähnlicher Weise klagt die Unwissenheit:

Daß ich die Mutter wahrer Frömmigkeit,
Das Wissen aber Vater der Gottlosigkeit,
Sie leugnen es, als wäre es nicht so.

Die Irrlehre schlägt nun vor, die Namen zu ändern:

Es wäre gut, wenn wir die Namen änderten;
Unwissenheit soll Einfalt heißen, was ganz gleich,
Und ich will mich die rechte Lehre nennen,
So können dreist wir überall uns zeigen.

Dies geschieht auch, aber es hilft nichts; beide werden vielmehr von der neuen Lehre entlarvt, und müssen ihr das Feld räumen.

Einen ganz ähnlichen reformatorischen Charakter haben die „vier P" (the four P's) des John Heywood, der für den Englischen Thespis gilt, und anfangs ein eifriger Beförderer der Reformation war, späterhin jedoch in den Schoß der katholischen Kirche zurückkehrte, und 1565 zu Mecheln als eifriger Katholik starb. Das genannte Stück hat seinen Namen von den Anfangsbuchstaben der darin auftretenden vier Personen: Pardone (Ablaßkrämer) Palmer (Pilger) Pedlar (Hausirer) Poticary (Apotheker), von denen jeder die Vorzüge seines eigenen Gewerbes und die Lügenkünste rühmt, mit denen er das leichtgläubige und unwissende Volk zu täuschen weiß. Indem nun jeder den anderen zu überbieten sucht, entsteht ein Streit, den eine Wette schlichten soll, wer von allen Vieren die größte Lüge zu erzählen vermöge, wobei der Pilger mit seiner Aussage, daß er nie in seinem Leben ein böses oder ungeduldiges Weib gesehen, den Sieg davon trägt. In der gegenseitigen Unterhaltung spottet unter andern der Ablaßkrämer über den Pilger, daß dieser mit so mühseligen Wanderungen den Weg zum Himmel suche, und meint dabei:

Wie hoch du deine Pilgerschaft auch anschlägst,
So sag ich doch, mein Ablaß ist von solcher Art,
Daß, wenn auch tausend Seelen hier beisammen wären,
Ich allesammt bald in den Himmel brächte —
Denn für geringes Geld und ohne Mühe
Bringt dich sogleich mein Ablaß in den Himmel.

Gieb mir nur einen Penny oder zwei;
Und deine Seele ist, geht sie von hinnen,
In einer halben Stund, in drei Viertel zumeist
Im Himmel oben bei dem heilgen Geist.

Der Apotheker will diese Prahlerei nicht gelten lassen, und behauptet, er befördere die meisten Seelen in den Himmel.

Denn keine Seele, wißt ihr, langt dort an,
Bis von dem Körper sie geschieden ist,
Und wen habt ihr noch ehrlich sterben sehen,
Bei dem der Apotheker nicht geholfen hätte?
Da ich die Meisten nun zum Himmel schicke,
Wem anders ziemt der Dank dafür, als mir.

Der Ablaßkrämer wendet dagegen ein:

Wenn du in einer Stund auch tausend töbtest,
Wie sollten sie denn ohne Absolution
Nach ihrem Tode in den Himmel kommen?

worauf der Apotheker seinerseits bemerkt:

Und hättest tausend Abläß Du um deinen Hals,
Wie kämen sie, nicht sterbend, in den Himmel?
Hast du dagegen dich zum Tod bereitet,
So kann ich stets dich in den Himmel schicken.

Zwar mußten diese reformatorischen Stücke unter Heinrich VIII. (1509—1547) weichen. Denn wie sehr er sich auch mit dem Papst verfeindet hatte, so viel lag ihm doch daran, aller Welt zu zeigen, daß er trotzdem ein getreuer Sohn der katholischen Kirche und der Defensor fidei, welchen Ehrentitel er sich durch seine Schrift gegen Luther erworben, sein und bleiben wolle, und erst unter Eduard VI. (1547—1553), der selbst eine Komödie „die babylonische Hure" gegen den Papismus geschrieben haben soll, konnten dergleichen polemische Schauspiele wieder zum Vorschein kommen, obwohl nur auf kurze Zeit, da die von katholischen Fanatikern beherrschte Maria (1553—1558) Alles aufbot, und selbst die grausamste Strenge nicht scheute, um den durch die Reformatoren wankend gemachten römischen Glauben aufs neue zu befestigen. Freier und glücklicher gestalteten sich die Verhältnisse erst wieder unter Elisabeth (1558—1603), in deren Regierungszeit auch die Glanzperiode des Englischen Theaters fällt.

Schon das erste, im Januar 1561 in Whitehall vor der Königin aufgeführte Trauerspiel „Ferrex und Porrex" des Thomas Sackville, nachmaligen Großschatzmeisters von England, läßt den eigenthümlichen Charakter des Englischen Drama sehr deutlich er-

kennen. Von den dramatisirten Heiligengeschichten der früheren Zeiten wollte man aus Antipathie gegen den Katholizismus nichts mehr wissen. Aber auch die reformatorisch polemischen Moralitäten hatten, da die Macht der katholischen Partei gebrochen war, und es gerathener schien, die Glaubensstreitigkeiten einstweilen ruhen zu lassen, wenig Reiz mehr. Was war also natürlicher, als daß man statt jener Legenden Stoffe aus dem, durch die Volksballaden hinreichend bekannten Sagenkreis der mittelalterlichen Zeiten wählte, und statt sich in theologische Erörterungen zu verlieren, das allgemein Menschliche in dem Wechselspiel der verschiedenartigen Empfindungen und Leidenschaften hervortreten ließ. Dies zeigt sich bereits in der genannten Tragödie, deren Inhalt folgender ist. Gorboduc, ein König von England, theilt sein Reich noch bei Lebzeiten unter seine beiden Söhne Ferrex und Porrex. Diese aber gerathen mit einander in Streit; der ältere ermordet den jüngeren, und die Mutter, deren Liebling der Ermordete war, tödtet den Mörder, wofür sie wiederum von dem König getödtet wird, worauf dieser in einem Volksaufstand sein Leben verliert. — Um die Aristotelischen Regeln für das Drama scheint sich nun allerdings der Dichter nicht sonderlich gekümmert zu haben; denn der vierte und fünfte Akt z. B. umfaßt einen Zeitraum von fünfzig Jahren. Gleichwohl wies er schon durch die Wahl des Stoffes seine Nachfolger auf ein Gebiet hin, das bei weitem ergiebiger war, als das engbegränzte der Moralitäten, und ebenso läßt der Dialog schon deutlich das Bestreben erkennen, den Zuschauern psychologische Gemälde vorzuführen, wie sie kurz nachher der große Shakspeare mit so großer Meisterschaft und so ergreifender Wahrheit zu entwerfen und bis in Einzelnste auszuführen wußte.

Nächst diesem ersten Versuch, die ältere vaterländische Geschichte für das Theater zu benützen, dem bald andere ähnliche folgten, mußten natürlich auch, da das Studium der klassischen Literatur wie von selbst darauf hinleitete, Nachbildungen der antiken Schauspiele zum Vorschein kommen, und es wurde bereits im Jahr 1566 zu Oxford vor der Königin das Stück „Damon und Pythias" von Richard Edwards, einem gelehrten Mitgliede der Universität aufgeführt, dem bald darauf die „Jokaste" (nach Euripides) folgte. In ähnlicher Weise bearbeitete Jasper Heywood, ein Sohn des oben genannten John Heywood, den „rasenden Herkules," die „Trojanerinnen" und den „Thyestes" des Seneca. Gleichzeitig aber benutzte man auch italienische Stoffe. So wurden

bereits 1566 die Suppositi (the Supposes) des Ariost bearbeitet und aufgeführt, denen 1568 „Tancred und Gismunda“ (nach einer italienischen Novelle bearbeitet) folgte. Daneben aber benutzte man auch fleißig die vaterländischen Stoffe, wie die Stücke: The troublesome reign of King John, the famous victories of Henry V. und the chronicle history of Leir, King of England beweisen, die zu den, eben diese Gegenstände behandelnden Shakspeare'schen Dramen die Grundlage bilden.

Die Theater, auf denen diese Stücke zur Aufführung kamen, stellten sich im Aeußeren wie im Innern sehr ärmlich ausgestattet dar. Ein rundes thurmartiges Gebäude von Holz, oben offen und ungeschützt gegen Wind und Wetter, nahm die Zuschauer auf, und nur die Bühne war mit einem Strohdach bedeckt, daher auch die Kavaliere und Hofdamen häufig auf dieser selbst ihre Plätze hatten, indem zu beiden Seiten für sie Stühle hingesetzt wurden. Die Königin und ihre nächsten Umgebungen saßen in Logen, über denen die Gallerie war, und die Mittelklassen drängten sich in dem Pit (Hof, Parterre) zusammen, wo es keine Sitzplätze gab. Was die Scenerie und innere Oekonomie der älteren Stücke betrifft, so giebt der Ritter Philipp Sidney ein ziemlich anschauliches Bild davon, wenn er in seiner „Vertheidigung der Dichtkunst“ sagt: „Unsere Trauerspiele und Lustspiele beobachten weder die Regeln des Wohlstandes, noch der Dichtkunst. Die eine Seite des Theaters ist Asien, die andere Afrika; und dazwischen liegen noch so viele Königreiche, daß jeder auftretende Schauspieler es sein erstes Wort sein lassen muß, uns zu sagen, wer und wo er sei, weil man seine Rede sonst unmöglich verstehen könnte. Mit einem Male kommen drei Frauenzimmer, welche Blumen suchen, und wir müssen glauben, daß das Theater einen Garten vorstelle. Nebenher hören wir, daß ein Schiff auf demselben Platz verunglückt sei, und nun muß das Theater ein Ufer oder ein Felsen sein. Gleich darauf erscheint in dem Hintertheil der Schaubühne ein entsetzliches Ungeheuer, welches Feuer speit, und das Theater ist folglich eine Höhle. Nun kommen eilends ein halb Dutzend Kerle mit Schwertern und Schilden, die ein Kriegsheer vorstellen, hereingelaufen, und wir sollen wiederum das Theater für ein Schlachtfeld halten. — So gehen unsere Dichter mit dem Ort um, und mit der Zeit sind sie noch weit freigebiger. Gewöhnlich verliebt sich ein junger Prinz in eine junge Prinzessin. Nach mancherlei Unglück und Verwirrung kommt letztere in gesegnete Umstände, und wird zur gehörigen Zeit von einem ge-

funden und wohlgestalteten Knaben entbunden. Dieser wird verloren, findet sich wieder, wird groß, verliebt sich, und würde vielleicht selbst wieder einen jungen Sohn sehen, wenn nicht der Vorhang fiele."

Man wird sich aus dem Vorangegangenen erinnern, daß dergleichen Verstöße gegen die Regeln über die Einheit des Ortes und der Zeit in den dramatisirten biblischen Geschichten und Heiligenlegenden ganz gewöhnlich waren. Aber statt mit Sidney darüber zu spotten, wird man es eher gut heißen müssen, daß die Englischen Dramatiker nicht so urplötzlich mit dem Mittelalter brachen, um durch ängstliches Copiren der antiken Muster den Beifall der Schulgelehrten zu gewinnen. Denn damit wäre es vielleicht für immer um ein nationales Drama geschehen gewesen. Trotz der barbarischen Form aber, welche das Englische Drama bis zum Jahre 1585 gehabt hätte, erfuhr es schon durch Marlowe und Greene (beide st. 1593) eine Umwandlung, die es hätte können ahnen lassen, zu welchem Höhepunkt es durch den großen Shakspeare erhoben werden würde. Schon in Marlowe's Stücken, namentlich in seinem „Doctor Faust" und „Eduard II." tritt jene majestätische Beredsamkeit und die energische Versification, und in Greene's Dramen jene feine Beobachtungsgabe, worin sich bald nachher Shakspeares unerreichbare Meisterschaft offenbaren sollte, unverkennbar hervor, und in den drei ersten Tragödien, mit denen Shakspeare 1593 unter seinem Namen hervortrat, den „beiden Edelleuten von Verona," der „Liebe Müh umsonst" und den „Irrungen" erkennt man, wie Coleridge bemerkt, noch den Einfluß jener beiden Reformatoren der Bühne auf ein Genie, das sich selbst noch nicht klar geworden, mehr durch einen gewissen Instinct, als durch klare Einsicht geleitet, das Rechte wählt und thut. Bald darauf trat er mit der ersten Skizze von „Romeo und Julie" und einem Entwurf des „Hamlet" hervor, den er dreimal umgearbeitet zu haben scheint. In die Jahre 1594—1600 gehört die Reihenfolge dramatisirter Chroniken (Heinrich VI., Richard II., Richard III., König Johann, Heinrich IV. und Heinrich V.) zu denen noch vier Komödien (des bösen Weibes Zähmung, der Sommernachtstraum, Ende gut Alles gut, der Kaufmann von Venedig) und nach 1598 die Stücke: Viel Lärmen um nichts, Was ihr wollt, Der heilige Dreikönigsabend, Die lustigen Weiber von Windsor, und die letzte Umarbeitung von „Romeo und Julia" hinzukamen. Diese Werke zeigen den großen Dichter bereits in seiner ganzen Kraft, und es fehlte zur Vollen-

dung nur noch die Anerkennung der Unzulänglichkeit, Armseligkeit und Nichtigkeit alles menschlichen Strebens, wie sie in den letzten Tragödien Shakspeare's: Othello, Hamlet (in seiner letzten Gestalt), Lear und Macbeth, als Grundwahrheit uns entgegentritt, denen sich Heinrich VIII., Timon von Athen, Troilus und Cressida, Maß für Maß, Coriolan, Julius Cäsar, Antonius und Cleopatra, Cymbeline, ein Wintermährchen, und der Sturm anreihten.

Daß die Werke eines solchen Riesengeistes von seinen Zeitgenossen zwar gern gesehen und beklatscht, in ihrer ganzen Bedeutung aber nicht verstanden, ja ihre Tiefe kaum geahnet wurde, darf uns nicht wundern. Shakspeare selbst ahnte vielleicht nur dunkel, was er als Organ der durch ihn sich offenbarenden Natur kund gab. Nachdem er sich ein kleines Vermögen erworben, war es sein Erstes, daß er (1603) seinen Namen aus der Schauspielerliste streichen ließ, sich späterhin ganz vom Theater zurückzog, und still und ruhig in seinem Geburtsstädtchen Stratford seine letzten Lebensjahre auf dem angekauften Landhause Newplace zubrachte, wo er 1616 am 23. April, seinem Geburtstage, 52 Jahr alt starb, ohne in seinem Testamente neben den sorgfältig bestimmten häuslichen Angelegenheiten seine Werke auch nur mit einer Silbe zu erwähnen. Und doch, wie wenig seine Zeitgenossen, wie wenig er selbst es ahnte, daß er der große, unsterbliche Shakspeare war, scheint sich in den Mythen, mit denen sein Leben ziemlich bald ausgeschmückt wurde, und die erst durch die Forschungen der neueren Zeit als solche offenbar geworden sind, der dunkle Trieb, ihn zu verherrlichen, ausgesprochen zu haben. Noch Chateaubriand erzählt in seinem „Versuch über die Englische Literatur," den er seiner Uebersetzung von Miltons „verlorenem Paradiese" voranschickte, ganz sorglos: Der Vater Shakspeare's, wahrscheinlich Katholik, sei früher Oberamtmann und Aldermann zu Stratford gewesen, nachher aber Wollhändler und Metzger geworden. William, das älteste von seinen zehn Kindern, habe das Gewerbe des Vaters getrieben und bei dem Tödten der Kälber oft pathetische Reden über den ungerechten Mord dieser unschuldigen Thiere an die Umstehenden gerichtet. Mit achtzehn Jahren habe er die Tochter eines Meyers, Anna Hathaway, geheirathet, die sieben Jahre älter als er gewesen. Auf einer Wilddieberei ertappt, sei er, ohne an Frau und Kinder weiter zu denken, nach London geflüchtet, und hier habe er seinen nothdürftigen Lebensunterhalt dadurch gefunden, daß er gegen ein Trinkgeld am Eingang des Theaters die Pferde der vornehmen

Pferde gehalten habe.*) Von dort sei er hinter die Coulissen gekommen und als Rufbursche (call boy) gebraucht worden. Greene, sein Verwandter, ein Schauspieler des Blackfriars-Theater, habe ihn von den Coulissen auf die Bühne befördert, und aus einem Schauspieler sei er zum dramatischen Dichter geworden. — Ungleich wahrscheinlicher, als diese Geschichten von der Wilddieberei und dem Pferdehalten, ist die Annahme, daß Shakspeare, der zu Stratford, einem durch seine Vorliebe für theatralische Ergötzlichkeiten bekannten Ort, der daher auch häufig von Schauspielergesellschaften besucht zu werden pflegte, Gelegenheit hatte, mit Schauspielern bekannt zu werden, und je weniger er sich in seinem häuslichen Leben und seinen beschränkten Verhältnissen glücklich fühlen mochte, desto lieber der Aufforderung folgte, sich der von James Burbage geleiteten Gesellschaft anzuschließen und mit ihr nach London zu reisen (1586), wo er zuerst in kleinen Nebenrollen auftreten mochte, daneben aber für die Bühne insofern sehr thätig war, als er die Stücke Anderer verbesserte, bis er seit 1593 mit seinen eigenen Werken hervortrat. Die Truppe, der er angehörte und die zu London in dem Blackfriars-Theater ihre Vorstellungen gab, war 1583 privilegirt worden, und bestand 1589 aus fünfzehn Mitgliedern, von denen Shakspeare der zwölfte war. 1596 erscheint er auf der nur acht Namen enthaltenden Schauspielerliste, als der fünfte, 1603 als der zweite, und als gleichberechtigter Theilhaber an der Einnahme mit Richard Burbage, dem ersten Director, und von da an scheint er auch nicht mehr selbst als Schauspieler aufgetreten zu sein. Denn wie beliebt auch die theatralischen Vergnügungen in England waren, so wenig wurde doch der eigentliche Schauspielerstand geachtet. In den früheren Zeiten, als die Geistlichkeit selbst an der Aufführung der Mysterien in den Kirchen und Kapellen thätigen Antheil nahm, schadete es wohl ihrem Ansehen nicht

*) Hierauf gründet sich das noch jetzt in London bestehende Institut der sogenannten Shakspeare-Jungen (Shakspeare's Boys), die sich am Eingang der Theater aufhalten, und den herauskommenden Ladies unter der Menge von Equipagen die ihnen zugehörenden aufsuchen und herbeirufen. Ueber den Namen dieser förmlichen Innung bemerkt die Tradition, daß der große Dichter seines genialen Witzes wegen als Pferdehalter bald so beliebt geworden sei, daß er, weil er die ihm anvertrauten Pferde nicht alle selbst habe halten können, eine Compagnie von Assistenten organisirt, und nachdem er selbst Schauspieler geworden, sein bisheriges Amt ihnen übertragen habe.

im Entferntesten, daß sie sich auf dergleichen Spiele einließ. — Anders war es schon, als statt der Geistlichen Schul- und Singknaben spielten, und statt der Kapellen Schulstuben, Hör- und Gerichtssäle, Rittersitze und Fürstenpaläste zu Bühnen wurden. In diesem Fall ergötzte man sich zwar an den Vorstellungen, sah sie jedoch eigentlich als Kindereien an, die eben nur für Kinder passend waren. Als aber endlich gar Erwachsene sich dergleichen Spielen widmeten und deren Aufführung zu ihrem Lebensberuf machten, mußte das Urtheil noch ungünstiger werden. Was man bei Kindern um ihres jugendlichen Alters willen ganz in der Ordnung gefunden hatte, das mußte bei Männern von gereifterem Verstande läppisch und unwürdig erscheinen, und wenn auch die geschickteren Schauspieler theils am königlichen Hofe, theils bei kunstliebenden Lords gern gesehen und gehalten wurden, um zu gelegentlichen Privatlustbarkeiten gebraucht zu werden, so gehörten sie doch immer nur zur Dienerschaft, und die Livree, die ihnen zu tragen gestattet war, diente weniger dazu, ihnen ein größeres Ansehn zu geben, als sie vor dem Verdacht und der Strafe der Landstreicherei zu schützen. Zudem darf man nicht vergessen, daß damals die Schauspielerkunst noch keineswegs auf jener Stufe der Ausbildung stand, die wir bei einer, dem dichterischen Werth der Shakspeareschen Stücke entsprechenden Aufführung unwillkührlich voraussetzen. Gewiß gab es auch damals Schauspieler, die von einem richtigen Takt geleitet, das Rechte trafen, ohne selbst recht eigentlich zu wissen, warum es das Rechte sei. Indeß scheint es nur das Resultat vielfältiger Beobachtung zu sein, wenn Shakspeare den Hamlet in seinem Gespräch mit den Schauspielern sagen läßt:

„Wenn ihr den Mund so voll nehmt, wie viele unserer Schauspieler, so möchte ich meine Verse ebenso gern von dem Ausrufer hören. Sägt auch nicht zu viel mit den Händen durch die Luft, sondern behandelt alles gelinde. Mitten in dem Strom, Sturm und Wirbelwind eurer Leidenschaft müßt ihr euch eine Mäßigung zu eigen machen, die ihr Geschmeidigkeit giebt. O, es ärgert mich in der Seele, wenn ein solcher handfester, haarbuschiger Gesell eine Leidenschaft in Fetzen zerreißt, um den Gründlingen im Parterre in die Ohren zu donnern, die meistens von nichts wissen, als verworrenen, stummen Pantomimen und Lärm. Ich möchte solch einen Kerl für sein Bramarbasiren prügeln lassen. — Seid aber auch nicht allzuzahm, sondern laßt euer eigenes Urtheil euren Meister sein; paßt die Gebehrde dem Wort, das Wort der Gebehrde an, wobei ihr sonderlich darauf achten müßt, niemals die Bescheidenheit der Natur zu überschreiten. Denn Alles, was so übertrieben wird, ist dem Vorhaben des Schauspiels entgegen, dessen Zweck anfangs wie jetzt war und

ist, der Natur gleichsam den Spiegel vorzuhalten, der Tugend ihre eigenen Züge, der Schmach ihr eigenes Bild, und dem Jahrhundert und Körper der Zeit den Abdruck seiner Gestalt zu zeigen. Wird dies nun übertrieben, so kann es zwar den Unwissenden zum Lachen bringen, aber den Einsichtsvollen muß es verdrießen, und der Tadel von einem Solchen muß in euren Augen ein ganzes Schauspielhaus voll von Anderen überwiegen. — Ich habe Schauspieler preisen hören, die, gelind zu sprechen, weder den Ton noch den Gang von Christen, Heiden oder Menschen hatten, und so stolzirten und blöckten, daß ich glaubte, irgend ein Handlanger der Natur hätte Menschen gemacht und sie wären ihm nicht gerathen; so abscheulich ahmten sie die Menschheit nach. — Und die bei euch die Narren spielen, laßt sie nicht mehr sagen, als in ihrer Rolle steht. Denn es giebt ihrer, die selbst lachen, um einen Haufen alberner Zuschauer zum Lachen zu bringen". —

Wie beherzigenswerth aber auch diese Winke und Rathschläge waren, so wenig wurden sie doch überall so beachtet, wie sie es verdienten, und da der Clown oder Buffoon (Possenreißer) meist der Liebling des Publikums war, der jedesmal am Schluß der Vorstellung hervortreten und ein Jig d. h. ein gereimtes Gedicht recitiren oder singen mußte, und jemehr er darin satirische Anspielungen auf öffentliche Begebenheiten oder Personen anzubringen wußte, desto größeren Beifall damit einerntete, so ließ er sich nicht leicht eine Gelegenheit entgehen, auf alle mögliche Weise und selbst durch die anstößigsten Possen um die Gunst des Publikums zu buhlen. So war es im Jahr 1589 vorgekommen, daß mehrere Schauspieler die damaligen religiösen und politischen Controversen auf die Bühne gebracht hatten, weshalb Lord Burghley dem Lord Mayor auftrug, zu untersuchen, welche Schauspielertruppen in dieser Hinsicht straffällig geworden wären, und es ist unlängst erst von Payne-Collier in seiner Schrift: „New facts regarding the life of Shakspeare" (London 1835) das Schreiben der Burbageschen Truppe bekannt gemacht worden, welche in Beziehung auf diese Nachforschung erklärte:

„Euren Herrlichkeiten sei hiermit kund gethan, daß Ihrer Majestät arme Schauspieler: James Burbage, Richard Burbage, John Laneham, Thomas Greene, Robert Wilson, John Taylor, Anthony Wadeson, Thomas Pope, George Peel, Augustine Phillips, Nicolas Towley, William Shakspeare, William Kempe, William Johnson, Baptist Goodall, Robert Armyn, sämmtlich an dem Blackfriarstheater angestellt, niemals dieserhalb Ursache zum Mißvergnügen gegeben haben, daß sie von Staat und Religion etwas Ungebührliches oder läberlichen Zuschauern Angenehmes in ihre Stücke aufgenommen hätten, wie denn auch nie eine Beschwerde solcher Art gegen einen unter ihnen lautbar geworden. Weswegen sie in aller Demuth sich dessen getrösten, daß Eure

Herrlichkeit ihre frühere gute Aufführung berücksichtigen wollen, wie denn besagte Schauspieler allewege fertig und bereit sind, jeglichem Befehl, den Ew. Herrlichkeiten Weisheit in solchem Fall für ersprießlich hält, gehorsamst zu willfahren."

Als Zeitgenossen Shakspeare's sind unter den dramatischen Dichtern Englands, Francis Beaumont (1585—1615) und John Fletcher (1576—1625), vor allen aber der vertraute Freund des großen Dichters, der gelehrte Ben Johnson (1574 bis 1637) zu nennen, von dem hauptsächlich die beiden Lustspiele „Jedermann in seiner Laune" und „Jedermann außer seiner Laune" bekannt geworden sind; ferner George Chappmann (1578 — 1655), William Rowley, Samuel Daniel (1562—1619) der nach Spensers Tode am Hofe der Königin Elisabeth gekrönter Poet war, und nächst Anderen, die hier übergangen werden können, Anthony Brewer, der als Verfasser eines Lustspiels „Lingua, or the combat of the Tongue and the five Senses for Superiority" genannt wird, bei dessen Aufführung zu Cambridge Oliver Cromwell als junger Student die Rolle des Gefühls spielte, und durch die Scene, in welcher er auf dem Theater gekrönt wird, so aufgeregt wurde, daß er von da an in allem Ernst nach einer wirklichen Krone trachtete, und in der That gestalteten sich die immer stürmischer werdenden Zeitverhältnisse nur zu bald so, daß er sich der Erfüllung eines solchen Wunsches immer näher kommen sah.

Jene blutigen Kämpfe zwischen den Katholiken und Reformirten in England, jene endlosen Streitigkeiten zwischen den Anhängern der Episkopalkirche und den Presbyterianern, Erastianern, Brownisten, Congregationalisten, Independenten, Anabaptisten und wie die verschiedenen Secten alle heißen, die unter einander vielfach uneinig, dennoch, sobald es den Kampf gegen die königlich gesinnte Partei der Episkopalen galt, als „Puritaner" oder strenge Calvinisten einig waren, können hier als bekannt vorausgesetzt werden, und wer die allgemeinen Grundsätze dieser Secten näher kennt, weiß auch, wie gründlich sie das Theater und alle Arten von Schauspielen haßten und verabscheuten. Waren ihnen schon die in der Episkopalkirche beibehaltenen bescheidenen Ceremonien ein Gräuel, wie hätten sie den theatralischen Prunk und Flitterstaat dulden können? Calvin hatte in Genf eine theokratische Verfassung eingeführt, die mit ihrer Einfachheit, sittlichen Strenge und ihrem Eifer für wahres Christenthum Allen, welche Zeugen davon waren, Bewunderung abnöthigte; Schauspiele, Tanz, Maskeraden

und andere ähnliche Lustbarkeiten aber waren gänzlich verbannt. Wie natürlich, daß man in England und Schottland ein Gleiches versuchte, und namentlich vom Theater nichts wissen wollte, das den Puritanern, von welcher Seite sie es auch ansehen mochten, immer in demselben ungünstigen Licht erscheinen mußte. Sahen sie auf seinen Ursprung, so war derselbe im blinden Heidenthum bei Götzendienern zu suchen, und die theatralischen Lustbarkeiten machten einen Theil dieses Götzendienstes aus. Blickten sie zurück auf die mittelalterlichen Zeiten, so stellten sich ihnen die theatralischen Mysterien als eine Erfindung des Papismus dar, der das arme Volk mit eitlem Schaugepränge habe unterhalten und zerstreuen wollen, um es so wenig wie möglich zur Kenntniß des reinen und lauteren Evangelii kommen zu lassen. Ward das Theater von seinen Vertheidigern als Kunstanstalt in Schutz genommen, so wollten die Puritaner davon noch weniger etwas wissen. Für sie gab es keine Kunst, die nicht ihrem Wesen nach sündlich sei und zur Sünde verleite, und daß die römisch-katholische Kirche den verschiedenen Künsten so bereitwillig Zugang verschafft hatte in die Gotteshäuser, schien ihnen eben ein sicheres Zeichen ihres tiefen Verfalls. Wer also den papistischen Irrthümern gänzlich entsagt haben wollte, der mußte auch der Liebe zur Kunst entsagt haben, und wer dies letztere nicht that, zeigte sich damit, seine religiösen Ansichten mochten im Uebrigen sein, welche sie wollten, als einen heimlichen Anhänger der Papisten, der noch weit entfernt sei von der Einfachheit und Lauterkeit des apostolischen Zeitalters. Wollte man endlich die Puritaner daran erinnern, daß das Theater wenigstens als der Ort eines erlaubten Vergnügens angesehen werden könne, das, selbst wenn es keinen besonderen Nutzen stifte, doch unschädlicher als andere Vergnügungen sei, so wiesen sie diesen Vertheidigungsgrund mit der größten Entrüstung zurück. Denn dadurch eben, meinten sie, unterscheidet sich der wahre Christ von dem Heuchelchristen, daß er von den weltlichen Vergnügungen nichts mehr wissen will. Er hat keine Zeit, ihnen nachzugehen, denn er weiß, daß er die ihm hienieden vergönnte Gnadenzeit dazu benutzen soll, mit Furcht und Zittern zu schaffen, daß er selig werde, und je ungewisser er darüber ist, ob sie nicht vielleicht bald abgelaufen sein kann, desto weniger wird er sich dazu entschließen, diese kostbare Gnadenfrist in eitlen Lustbarkeiten zu vergeuden. Er hat aber auch keine Freude mehr an solchen weltlichen Vergnügungen. Der fleißige Besuch der Kirchen, das inbrünstige Gebet, das Lesen der

heiligen Schrift, das Singen der Psalmen und Erbauliche, gottselige Gespräche mit christlich gesinnten Freunden haben für ihn einen ungleich höheren Werth, als alle Lust der Welt." Zu alledem kam noch der Umstand, daß die theatralischen Ergötzlichkeiten bei Höfe beliebt waren. Die Freunde des Theaters galten also schon darum für Royalisten. Je gespannter aber das Verhältniß zwischen der königlichen Partei und den Puritanern war, desto mehr mußte Jeder, der von den Letzteren als der Ihrige anerkannt sein wollte, dergleichen „royalistische" Lustbarkeiten vermeiden, und die Opposition gegen das Theater hatte somit eine politische Bedeutung, die auch William Prynne, ein Rechtsgelehrter der damaligen Zeit und Verfasser eines sehr ausführlichen Werkes gegen das Theater, nicht unerwähnt läßt. Der Titel desselben lautet:

„Histrio-Mastix. Geißel für den Schauspieler oder Komödianten-Tragödie, worin ausführlich bewiesen wird, und zwar durch übereinstimmende Entscheidungen biblischer Stellen, der ganzen ersten Kirche unter dem Gesetz und Evangelium, von 55 Synoden, von 71 Vätern und christlichen Schriftstellern vor dem Jahr 1200, und von mehr als 150 fremden und inländischen, protestantischen und päpstlichen Autoren seit jener Zeit, von 40 heidnischen Philosophen, Historikern, Poeten, von vielen christlichen Nationen, Republiken, Kaisern, Prinzen, Magistraten, von besonderen apostolischen, kanonischen, kaiserlichen Constitutionen und von unseren eigenen Englischen Statuten, Magistraten, Universitäten, Schriftstellern und Predigern, daß die öffentlichen Schauspiele (der wahre Pomp des Teufels, welchem wir in der Taufe entsagen, wenn wir den Vätern glauben) sündlich, heidnisch, liederlich, gottlos und höchst verderblich seien, daß man sie in allen Zeitaltern als ein unerträgliches Unheil für die Kirchen, Republiken, Sitten und Seelen der Menschen betrachtet habe, und daß der Beruf der Schauspielerpoeten und Schauspieler, das Schreiben, Aufführen und Besuchen solcher Stücke gesetzwidrig, infam und des Christen unwürdig sei. Alle entgegengesetzten Behauptungen werden hier vollständig beantwortet; die Ungesetzlichkeit des Aufführens und Anschauens der akademischen Interludien wird kurz dargethan; außerdem kommt einiges Besondere über das Tanzen, Würfelspielen, Gesundheit-Trinken u. dgl. London 1633."

Man wird hier keinen ausführlichen Bericht über den Inhalt dieser merkwürdigen Schrift verlangen. Es ist ein Quartband von

nen Sitten, und der Titel so vollständig, daß er von dem Ganzen ein ziemlich deutliches Bild giebt. Daher sei hier nur bemerkt, daß das Buch selbst die Form eines Schauspiels hat und der Stoff in Akte und Scenen abgetheilt ist, woraus sich der Ausdruck „Schauspieler-Tragödie“ auf dem Titel erklärt. Außerdem zeichnet der Verfasser in Betreff seiner Partei: Diejenigen, welche das Theater und andere Verderbnisse solcher Art verdammten, würden zwar jetzt „Puritaner“ genannt, aber Christus selbst, seine Propheten und Apostel und die ersten Christen überhaupt seien gleichfalls Puritaner gewesen, und diese würden nur wegen der Heiligkeit ihres Lebens gehaßt und der Heuchelei und Rebellion angeklagt.

War er aber schon im Allgemeinen ein erbitterter Gegner des Theaters, so wurde seine Entrüstung noch größer, als endlich gar im Jahr 1656 ein Frauenzimmer, Mrs. Coleman, zum ersten Mal die Bühne betrat, und er ging in seinem Grimm so weit, dergleichen Frauenzimmer „Ungeheuer“ zu nennen, welche nicht werth seien, der menschlichen Gesellschaft anzugehören. Da er nun schon früher in dem oben erwähnten Werke und außerdem auch in mündlichen Unterhaltungen auf Personen von Rang, die zu ihrem Amüsement als Schauspieler auftraten, in höchst ungeziemender Weise angespielt, ja auch den König Karl I. nicht geschont hatte, von dem es bekannt war, daß er in den am Hofe aufgeführten Possen selbst zuweilen eine Rolle spielte, so wurde Prynne jener Aeußerungen wegen vor Gericht gezogen, und die Sternkammer, bei welcher der Prozeß anhängig gemacht wurde, verhängte folgende Strafe: Ausstellung am Pranger, lebenslängliches Gefängniß, eine Geldbuße von 5000 Pfund, das Abschneiden beider Ohren, das Verbrennen der Bücher des Delinquenten durch den Henker und Verlust seiner akademischen Würden, — welches Urtheil auch ohne alle Milderung nach dem Buchstaben vollzogen wurde.*)

Natürlich gelangte Prynne auf solche Weise in den Augen der puritanischen Partei zur Ehre des Märtyrerthums, und ihr feindlicher Haß gegen das Theater wurde dadurch noch mehr gesteigert. Gerade dies aber war mit ein Grund, daß sich der 1660 auf den englischen Thron zurückgekehrte, vergnügungssüchtige Karl II. ganz offen für die theatralischen Lustbarkeiten erklärte, und sie nicht nur bei Hofe wieder einführte, sondern auch die Schauspieler in

*) Vgl. Skizzen Englischer Charaktere und Englischer gesellschaftlicher Zustände, von Anton Langerhalder. Lpz. 1860.

Allgemeinen begünstigte. Unter solchem Schutz konnte William Davenant (geb. 1605 zu Oxford, st. 1668) es denn auch wagen, für die Wiederherstellung der Schaubühne, die unter Cromwells strengem Regiment zu den verpönten Dingen gehörte, wiederum thätig zu sein. Er war es, der die Oper einführte und das Decorationswesen vervollkommnete, das bis dahin noch sehr einfach gewesen war. In Ermangelung einer beweglichen Scenerie hatte man sich, so gut es eben gehen mochte, durch ungefähre Nachahmungen von Thürmen, Felsen, Burgen rc. zu helfen gesucht, und um den Ort der Handlung zu bezeichnen, war eine Tafel vorgeschoben worden, auf der mit großen Buchstaben der Name desselben zu lesen war. Ein Tisch mit Federn und Tinte war das Zeichen, daß die Bühne ein Geschäfts- oder Gerichtszimmer vorstellen sollte; und wurde dieser weggenommen und zwei Stühle dafür hingesetzt, so war es ein Schenkzimmer. Und alle diese Veränderungen gingen in den früheren Zeiten so harmlos vor sich, daß die Spielenden häufig ganz ruhig auf der Bühne stehen blieben, während die Tafel, die Stühle und Tische zwei- bis dreimal gewechselt wurden, und nur ausnahmsweise wurden die Quervorhänge gebraucht, um die Scene so lange den Augen des Publikums zu entziehen, bis der erforderliche Tisch oder die Stühle hereingebracht waren. Ja selbst nachdem die Verwandlungen bereits aufgekommen waren, wurde die Tafel noch nicht sogleich abgeschafft. Denn es dauerte lange, ehe die Theater so reich wurden, für jede Ortsveränderung im Stück auch eine passende Decoration zu haben, weshalb eine und dieselbe Malerei in demselben Stück oft zwei, drei oder vier verschiedene Städte vorstellen mußte. Außerdem war man bis in die Zeiten Shakspeare's darauf bedacht gewesen, durch eine, jedem Akt vorangehende pantomimische Vorstellung (Dumb Show, stummes Schauspiel) den Inhalt desselben im Voraus anzudeuten. So öffnet sich im „Hamlet" — denn hier hat Shakspeare diese Sitte absichtlich beibehalten, während er in seinen eigenen Stücken nie Gebrauch davon macht — im dritten Akt bei Gelegenheit des vor Hamlet aufzuführenden Schauspiels der Vorhang im Hintergrund und man sieht einen König und eine Königin, die sich zärtlich umarmen. Sie kniet nieder und macht Geberden der Betheuerung. Er hebt sie auf und lehnt den Kopf an ihre Brust. Alsdann legt er sich auf ein Blumenbett nieder, und sie verläßt ihn, sobald sie ihn eingeschlafen sieht. Bald darauf tritt ein Kerl ein, der dem Schlafenden die Krone abnimmt, ihm Gift in die Ohren gießt und

sich rasch wieder entfernt. Die Königin kommt zurück und gebärdet sich beim Anblick der Leiche untröstlich. Der Vergifter kommt gleichfalls und scheint mit ihr zu wehklagen. Nachdem aber die Leiche fortgebracht ist, wirbt er mit Geschenken um ihre Liebe, und sie, anfangs abgeneigt scheinend, läßt sich doch endlich erweichen. — Unmittelbar darauf läßt Shakspeare die Ophelia fragen:

„Was bedeutet dies, mein Prinz?

worauf sie, nachdem Hamlet ihr nur im Allgemeinen geantwortet, daß es eine hinterlistige That und Unheil bedeute, fortfährt:

„Vielleicht, daß diese Vorstellung den Inhalt des Stückes anzeigt."

Wie sehr sich aber auch das Bühnenwesen durch und seit Davenant äußerlich vervollkommnete, so wenig fand sich unter der Menge von dramatischen Dichtern auch nur Einer, der dem großen Shakspeare von fern an die Seite gestellt zu werden verdiente. John Dryden (1631—1701), der Verfasser des durch Händels Composition (1725) so berühmt gewordenen „Alexanderfestes" (Alexander's feast, or the power of Music, in onour of St. Cecilia's day) bewies mit seinen dramatischen Arbeiten nur, daß das Theater nicht sein eigentliches Feld war, während seine lyrischen Poesien mit Recht großen Beifall fanden, und sein elegant geschriebener, lehrreicher Dialog über die dramatische Dichtkunst (Essay on dramatic Poetry) ihm verdienter Maßen den Titel eines „Vaters der Englischen Kritik" erwarb. Nathanael Lee, der Verfasser von 11 Tragödien, unter denen besonders sein „Brutus" gern gesehen ward, gehörte zu den excentrischen Poeten und war eine Zeitlang wirklich wahnsinnig. Der geniale Thomas Otway (1651 bis 1685), der durch sein „gerettetes Venedig" (1682) sich dauernden Ruhm als Theaterdichter erwarb, und auch mit seinen anderen Stücken (Alcibiades, 1675; Don Carlos 1676; Die Waise 1680, Freundschaft nach der Mode, Soldatenglück, Der Freigeist ꝛc.) vielen Beifall fand, mußte, da er sich in Folge seiner Liederlichkeit nie aus der äußersten Noth emporarbeiten konnte, endlich betteln gehen, und einer allgemein verbreiteten Erzählung zufolge kaufte er sich, da er, dem Verhungern nahe, eine Guinee geschenkt bekam, sogleich dafür etwas zu essen, was er mit solcher Hast verschlang, daß er davon erstickte. Johnson bezweifelt zwar diese Angabe, und Pope versichert, daß Otway nach eingezogenen Erkundigungen an einem Fieber gestorben sei. Der eigentliche Grund seines frühzeitigen Todes aber war gewiß kein anderer, als die Liederlichkeit, die ihn schon längst um die Achtung aller Besseren gebracht hatte. — Un-

[illegible] zeichnete sich besonders William Wycherley (1640—1715) aus, von dem namentlich folgende Stücke Beifall fanden: „Die Liebe im Walde, Der Edelmann als Tanzmeister, Das Bauernweib, Der Offenherzige.“ Aber seine Stücke tragen schon ganz den Charakter jener Frivolität an sich, die in den ersten Decennien des vorigen Jahrhunderts an den Höfen und unter den Vornehmeren mehr und mehr um sich gegriffen hatte. Man darf in der That nur die Titel der Stücke aus jener Zeit lesen, z. B. Die gefährdete Tugend, Das gereizte Weib (von Vanbrugh, st. 1726), Der alte Junggesell, Der Zweizüngler, Der Lauf der Welt (von Congreve, st. 1729), Der Liebe letzte List, Weiberwitz, Sie möchte und möchte nicht, Der sorglose Gatte, Die lustigen Liebhaber (von Cibber, st. 1757) etc., um sich von dem nicht selten höchst anstößigen Inhalt eine Vorstellung zu machen.

Es war, um es mit einem Wort zu sagen, die britische Freigeisterei, die, wie in der übrigen Literatur, so auch auf dem Theater sich immer dreister hervordrängte, und erst späterhin, als es wieder guter Ton wurde, wenigstens äußerlich auf eine gewisse Sittlichkeit und Ehrbarkeit zu halten, ihre Frivolität minder offen zur Schau trug. Von dieser Zeit an gefiel man sich in Nachahmungen der französischen Dramatiker, die schon Addison (1672 bis 1719) in seinem „Cato“ sich zum Muster genommen hatte. Nachher erinnerte man sich endlich wieder des lange Zeit fast vergessenen Shakspeare, zumal, seitdem Garrick's (1716—1779) und der gefeierten tragischen Schauspielerin Siddons (1755—1831) meisterhaftes Spiel die gigantische Größe dieses urkräftigen Dichtergenie's auch dem größeren Publikum endlich klar werden ließ, und von da an hatten allerdings die Theaterfeinde nicht Unrecht, wenn sie dem Zeitalter einen abgöttischen Cultus des Genie's zum Vorwurf machten. „Dieser,“ äußern sich Bogue, ein Presbyterianischer Prediger, und Bennet, der Prediger einer Independentengemeine, in ihrer gemeinschaftlich herausgegebenen Geschichte der Dissenters*) (Bd. IV. 40) „war die herrschende Abgötterei dieser letzten Periode, wobei Shakspeare und Pope die Dii majorum gentium waren. Literarische Clubbs wurden gebildet, wo nächtliche Opfer der Schwelgerei und der Eitelkeit gebracht wurden. Als

*) History of Dissenters from the revolution in 1688 to the year 1808. London 1808.

Johnson*) der Hierophant dieser literarischen Helden wurde, so hätte man fast sagen mögen, daß sie evangelisch geworden seien. Denn obwohl er seine Abende unter ihnen zubrachte, und zwar auf eine Art, über welche er erröthete, und die einen erleuchteten Christen schaudern gemacht hätte, so muß es doch noch für ein Glück angesehen werden, daß er ihr Heiliger wurde. Denn seine periodischen Blätter sind sowohl durch die Reinheit der Moral, als durch Würde des Gedankens und Ausdruckes ausgezeichnet. In der Prosa gewann er glücklicher Weise den Vorrang vor Addison, dessen „Zuschauer" ebenso viel Unreines als Unterhaltendes und Belehrendes enthält; aber in der Poesie hat er den fatalen Ruhm des „Cato," wo der Selbstmord eine glänzende Sünde wird und wahrscheinlich einer düsteren Tugend vorgezogen werden soll, nicht verdunkelt. — Garrick, der Roscius dieses Zeitalters, hat dasselbe mit einer theatralischen Manie angesteckt, und in eben dem Maße, als er die Menschen in die visionären Scenen des Theaters zu versetzen wußte, ihnen die nüchterne Wirklichkeit der Ewigkeit düster und widerlich gemacht. Wenn das Schauspielhaus gedrängt voll war, während die Kirchen leer standen, und Shakspeare, von den ersten Gelehrten herausgegeben, mehr studirt wurde, als die Bibel, braucht man da noch zu fragen, welches der Charakter der öffentlichen Gesinnung war? Sollte dies aber noch nicht hinreichen, so mag man sich erinnern, daß Foote**) es wagte, eine Farce auf die Bühne zu bringen, welche aus gotteslästerlichen Wortspielen und Witzeleien auf die Lehre des Evangeliums in Worten der heil.

---

*) Er war 1709 zu Lichfield in Staffordshire geboren und starb 1784, bekannt als Verf. eines umfassenden Wörterbuchs der Englischen Sprache, als Herausgeber des Shakspeare und als geschmackvoller Dichter und Kritiker.

**) Es ist dies der seines beißenden Witzes wegen berühmte Komiker Samuel Foote (geb. 1719 st. 1777), der, weil er es wagte, lebende Personen auf die Bühne zu bringen, die er in Geberden wie in der Sprache auf das Täuschendste nachzuahmen verstand, der Englische Aristophanes genannt wurde. In Folge einer Verwendung des Herzogs von Cumberland erhielt er vom König die Erlaubniß, 1747 auf dem Hay-Market ein kleines Theater zu eröffnen, auf dem er meist seine eigenen Stücke, zu denen in der Regel die Begebenheiten des Tages den Stoff lieferten, zur Aufführung brachte. Demgemäß konnten auch die seit 1729 bekannt werdenden Methodisten, und namentlich Whitefield, der nächst den Brüdern Wesley ihr Hauptführer war, nicht darauf rechnen, von Foote verschont zu bleiben.

Schrift bestand, um Whitefield lächerlich zu machen. Daß ein Mann wie Aristophanes einen Sokrates für Athen zum Gegenstand des Gelächters machen konnte, gilt als Beweis eines verdorbenen Zeitalters. Ebenso aber ist es auch hier, und es ist nicht genug, die neuere Zeit zu entschuldigen, daß man sagt, der neue Aristophanes habe seinen Zweck verfehlt. Denn der Versuch selbst wurde durch die Leichtfertigkeit der öffentlichen Sitten hervorgerufen."

In neuerer Zeit hat übrigens die enthusiastische Begeisterung, mit der man früher die Shakspeareschen Stücke ansah, wie überhaupt das Interesse für das Theater bedeutend abgenommen. Die Methodistisch-Gesinnten, deren Zahl in den letzten Decennien außerordentlich gestiegen ist, gehen aus Grundsatz nicht hin. Auch die königliche Familie besucht es jährlich nur einige Mäle, und da die Theaterzeit mit den Sitzungen des Parlaments und dem Diner der Großen collidirt, so kommen die Vornehmen nur selten dazu, sich eine Vorstellung anzusehen, ja in den höheren Zirkeln bedarf es fast einer Entschuldigung, daß man den seltsamen Einfall gehabt habe, das neue Trauerspiel zu sehen. Denn seitdem die Kemble- und Byron-Manie abgekommen, ist es Mode geworden, eine Gleichgültigkeit gegen die Poesie und das Drama zu affektiren, und der Dandy hält es für Pflicht, jeden Enthusiasmus in dieser Beziehung lächerlich zu machen. Daher sind es selbst in den beiden ersten Theatern Londons, Drurylane und Coventgarden meist nur die oberen Gallerien, welche regelmäßig und zahlreich besucht werden,*) wobei allerdings mit in Anschlag zu bringen ist, daß die vornehme Welt in der ersten Gallerie durchaus in strengster Gala erscheinen muß, und selbst Damen in Hüten nicht eingelassen werden, während die anderen Ranglogen meist von gemeinen Dirnen in Beschlag genommen sind, aus denen fast allein der weibliche Theil der Zuschauer besteht, so daß es den sittlicher Gesinnten nicht zu verdenken ist, wenn sie das Theater lieber meiden, als sich der Gefahr einer solchen Nachbarschaft aussetzen. Der Umstand aber, daß sich die Gebildeteren und Vornehmeren mehr und mehr vom

*) Die Preise der Plätze sind in beiden Theatern folgende: Parterre 3 Schill. 6 Pence ($1\frac{1}{6}$ Thlr.) Logen 7 Schill. ($2\frac{1}{3}$ Thlr.), zweite Gallerie 2 Schill. (20 Sgr.), dritte Gallerie 1 Schill. (10 Sgr.) Um halb zehn Uhr (die Vorstellungen, welche gewöhnlich aus drei Stücken bestehen, beginnen stets um 7 Uhr und endigen nie vor Mitternacht, oft erst nach ein Uhr) wird man für die Hälfte des Preises eingelassen.

Theater zurückgezogen haben, mußte nothwendig zur Folge haben, daß die Schauspieldirectoren die Kosten meist auf Pantomimen und Spektakelstücke verwenden, welche die große Menge herbeilocken, während sie für echt künstlerische Werke, die nur eine kleinere Zahl von Gebildeten ansprechen, ein sehr geringes Honorar zahlen, weshalb die Theaterdichter es natürlich vorziehen, mit leichterer Mühe Stücke aus dem Französischen zu übersetzen, als Originalwerke zu liefern, da es der Wahlspruch der Theaterdirectoren ist: „Wir brauchen keine Literatur, wir brauchen Stücke.“ Nun mag es allerdings nicht ohne Grund sein, wenn die dramatischen Dichter den Theaterpächtern den Vorwurf machen: Ihr ganzes Bestreben gehe dahin, den Geschmack des Publikums zu verunreinigen, die Moral desselben zu beflecken, die öffentlichen Kunstgenüsse gegen sinnliche Schaulust zu vertauschen, die Bühne in üblen Ruf zu bringen, den Schauspieler herabzuwürdigen, das Drama zu entehren, es dahin zu bringen, daß die gegenwärtige Generation verspotte, was ihre Vorfahren bewundert und verehrt haben, und eine edle, den Menschen erhebende Kunst zum bloßen Spiel unwissender Begehrlichkeit, frivoler Intrigue und schmutziger Gewinnsucht zu erniedrigen. — Aber mit welchem Rechte wird hier, wie anderwärts, den Theaterdirectoren allein aufgebürdet, was die Schuld des ganzen Zeitalters ist? Schwerlich würde irgend ein Schauspieldirector auch nur daran denken, werthlose Stücke zur Aufführung zu bringen, wenn er nur Shakspearesche aufführen dürfte, um das Haus gefüllt zu sehen. Nur die Wahrnehmung, daß jene ein zahlreiches Publikum herbeilocken, während die Werke der hochgefeierten Dichter zwar bewundert, aber nicht gesehen werden, konnte und mußte ihn dahin bringen, dem herrschenden Geschmack des Publikums zu fröhnen. Denn erklärte sich dieses einstimmig durch Nichtbesuch gegen Alles, was vom sittlichen oder künstlerischen Standpunkt aus verwerflich ist, und durch zahlreichen Besuch für die Meisterwerke der dramatischen Kunst, wie bald und wie gern würden die Theaterdirectoren darauf eingehen, und sich statt als Verderber des guten Geschmackes verschreien, als Beförderer desselben preisen lassen.

---

heiligen Schrift, das Singen der Psalmen und erbauliche, gottselige Gespräche mit christlich gesinnten Freunden haben für ihn einen ungleich höheren Werth, als alle Lust der Welt." Zu alledem kam noch der Umstand, daß die theatralischen Ergötzlichkeiten bei Hofe beliebt waren. Die Freunde des Theaters galten also schon darum für Royalisten. Je gespannter aber das Verhältniß zwischen der königlichen Partei und den Puritanern war, desto mehr mußte Jeder, der von den Letzteren als der ihrige anerkannt sein wollte, dergleichen „royalistische" Lustbarkeiten vermeiden, und die Opposition gegen das Theater hatte somit eine politische Bedeutung, die auch William Prynne, ein Rechtsgelehrter der damaligen Zeit und Verfasser eines sehr ausführlichen Werkes gegen das Theater, nicht unerwähnt ließ. Der Titel desselben lautet:

„Histrio-Mastix. Geißel für den Schauspieler oder Komödianten-Tragödie, worin ausführlich bewiesen wird, und zwar durch übereinstimmende Entscheidungen biblischer Stellen, der ganzen ersten Kirche unter dem Gesetz und Evangelium, von 55 Synoden, von 71 Vätern und christlichen Schriftstellern vor dem Jahr 1200, und von mehr als 150 fremden und inländischen, protestantischen und päpstlichen Autoren seit jener Zeit, von 40 heidnischen Philosophen, Historikern, Poeten, von vielen christlichen Nationen, Republiken, Kaisern, Prinzen, Magistraten, von besonderen apostolischen, kanonischen, kaiserlichen Constitutionen und von unseren eigenen Englischen Statuten, Magistraten, Universitäten, Schriftstellern und Predigern, daß die öffentlichen Schauspiele (der wahre Pomp des Teufels, welchem wir in der Taufe entsagen, wenn wir den Vätern glauben) sündlich, heidnisch, lüderlich, gottlos und höchst verderblich seien, daß man sie in allen Zeitaltern als ein unerträgliches Unheil für die Kirchen, Republiken, Sitten und Seelen der Menschen betrachtet habe, und daß der Beruf der Schauspielerpoeten und Schauspieler, das Schreiben, Aufführen und Besuchen solcher Stücke gesetzwidrig, infam und des Christen unwürdig sei. Alle entgegengesetzten Behauptungen werden hier vollständig beantwortet; die Ungesetzlichkeit des Aufführens und Anschauens der akademischen Interludien wird kurz dargethan; außerdem kommt einiges Besondere über das Tanzen, Würfelspielen, Gesundheit-Trinken &c. vor. London 1633."

Man wird hier keinen ausführlichen Bericht über den Inhalt dieser merkwürdigen Schrift verlangen. Es ist ein [illegible] von

1006 Seiten, und der Titel so vollständig, daß er von dem Ganzen ein ziemlich deutliches Bild giebt. Daher sei hier nur bemerkt, daß das Buch selbst die Form eines Schauspiels hat und der Stoff in Akte und Scenen abgetheilt ist, woraus sich der Ausdruck „kombinirten Tragödie“ auf dem Titel erklärt. Außerdem nennt der Verfasser in Betreff seiner Partei: Diejenigen, welche das Theater und andere Verderbnisse solcher Art verdammten, würden zwar jetzt „Puritaner“ genannt, aber Christus selbst, seine Propheten und Apostel und die ersten Christen überhaupt seien gleichfalls Puritaner gewesen, und dieselben würden nur wegen der Heiligkeit ihres Lebens gehaßt und der Heuchelei und Rebellion angeklagt.

War er aber schon im Allgemeinen ein erbitterter Gegner des Theaters, so wurde seine Entrüstung noch größer, als endlich gar im Jahr 1656 ein Frauenzimmer, Mrs. Coleman, zum ersten Mal die Bühne betrat, und er ging in seinem Grimm so weit, dergleichen Frauenzimmer „Ungeheuer“ zu nennen, welche nicht werth seien, der menschlichen Gesellschaft anzugehören. Da er nun schon früher in dem oben erwähnten Werke und außerdem auch in mündlichen Unterhaltungen auf Personen von Rang, die zu ihrem Amüsement als Schauspieler auftraten, in höchst ungeziemender Weise angespielt, ja auch den König Karl I. nicht geschont hatte, von dem es bekannt war, daß er in den am Hofe aufgeführten Possen selbst zuweilen eine Rolle spielte, so wurde Prynne jener Aeußerungen wegen vor Gericht gezogen, und die Sternkammer, bei welcher der Prozeß anhängig gemacht wurde, verhängte folgende Strafe: Ausstellung am Pranger, lebenslängliches Gefängniß, eine Geldbuße von 5000 Pfund, das Abschneiden beider Ohren, das Verbrennen der Bücher des Delinquenten durch den Henker und Verlust seiner akademischen Würden, — welches Urtheil auch ohne alle Milderung nach dem Buchstaben vollzogen wurde.*)

Natürlich gelangte Prynne auf solche Weise in den Augen der puritanischen Partei zur Ehre des Märtyrerthums, und ihr feindlicher Haß gegen das Theater wurde dadurch noch mehr gesteigert. Gerade dies aber war mit ein Grund, daß sich der 1660 auf den Englischen Thron zurückgekehrte, vergnügungssüchtige Karl II. ganz offen für die theatralischen Lustbarkeiten erklärte, und sie nicht nur bei Hofe wieder einführte, sondern auch die Schauspieler in

*) Vgl. Skizzen Englischer Charaktere und Englischer gesellschaftlicher Zustände, von Anton Langerhans. Lpz. [illegible]

cher war der 1578 von Rom nach Florenz gekommene Giulio Caccini, der dieser neuen, oder, wie man überzeugt war, allein wahren, echtklassischen Musik den lebhaftesten Beifall verschaffte, und hatte er anfangs nur als Sänger darin geglänzt, auch bald Gelegenheit finden sollte, sich als Componist zu zeigen. Der Graf Bardi hatte nämlich für die Vermählungsfeier des Ferdinand von Medici mit Christina von Lorena (1590) ein kleines Intermezzo, „den Kampf Apollos mit dem Drachen“ (Combattimento d'Apolline col Serpente) geschrieben, wozu Caccini die Musik lieferte. Die Scene stellte dabei einen Wald dar, in dessen Mitte die Höhle des Drachen gesehen wurde. Griechische Landleute beiderlei Geschlechts treten auf und wehklagen in einem Chorgesang über die Verheerung der ganzen Umgegend durch das Ungethüm. Da erscheint der Drache. Die Zitternden flehen zum Apollo um Hülfe, worauf dieser erscheint, das Thier mit seinen Pfeilen tödtet und von den nunmehr Geretteten in einem Lobgesang gepriesen wird.

Eine andere Arbeit ganz ähnlicher Art war das (1594) von Ottavio Rinuccini gedichtete, und von Peri und Caccini gemeinschaftlich componirte Schäferspiel „Daphne,“ welchem im Jahr 1600 die gleichfalls von Rimuccini gedichtete und von Peri componirte erste Oper „Euridice, tragedia per musica“ folgte, die bei Gelegenheit der Vermählungsfeier Heinrichs IV. von Frankreich mit Maria von Medici mit höchstem Glanz und Pomp aufgeführt wurde. Wie gut man sich aber damals schon auf die Zauberkünste der Theatermaschinerie verstand, mag man aus der Schilderung entnehmen, die Giovanni Vittorio Rossi von den theatralischen Aufführungen in Florenz macht. „Durch bewegliche Wände,“ erzählt er, „sah man bald Wiesen, bald das Meer, den Himmel, die Hölle, Sturm und Ungewitter. Die Bäume öffneten sich, und es stiegen unvermuthet schöne Mädchen heraus. In den Wäldern tummelten sich Faune, Satyrn und Nymphen; in den Quellen und Flüssen plätscherten Najaden, und Vieles, was vordem nie gesehen worden, wurde vor das überraschte Auge der Sterblichen gebracht.“

Solcher Glanz und solche Pracht mußte natürlich alles Uebrige verdunkeln, den Text des Dichters wie die Musik des Componisten, und die Oper schien sonach nichts weiter sein oder werden zu wollen, als ein Mittel, die Schau- und Augenlust in einer vorher kaum geahnten Weise zu befriedigen. Aber gerade dies kam ihr selbst zu Statten. Wenn man nämlich bedenkt, daß die „Euridice“ schon im nächstfolgenden Jahr (1601) wiederholt werden mußte, und der

ungeheure Beifall, den sie hier und allenwärts, wo sie zur Aufführung kam, den Dichter und Componisten so begeisterte, daß sie sich sofort in einer zweiten, „Ariadne“ versuchten, so muß man sich in der That wundern, daß trotzdem die Zahl der Opern in den ersten fünfzig Jahren äußerst gering war, während für die Kirchenmusik sehr viel geschah. Und doch erklärt sich die Sache ganz einfach. Von den Hof-Festlichkeiten her war man gewöhnt, sich die Oper nicht anders, als ein glänzendes und prunkreiches Schaustück zu denken, dessen Aufführung mit so vielen Kosten verbunden war, daß man nur seltener an eine solche denken konnte. Man hatte, in der Meinung, daß die neuerfundene Musik eigentlich keine andere, als die altklassische sei, es für angemessen gehalten, den Stoff zu den Texten eben nur aus der griechischen Mythenwelt zu entlehnen, und die in dergleichen Dichtungen auftretenden Götter und Heroen mußten natürlich in einem ihrer Olympischen Herrlichkeit entsprechenden Glanz erscheinen. Konnten nun die Componisten der bedeutenden Kosten wegen, welche die Aufführung von Opern erschwerte, nicht wohl an die Composition von solchen denken — denn was nützte es, eine Oper zu componiren, wenn sie sich doch nicht aufführen ließ? — so blieb ihnen in der That nichts übrig, als in Kirchenmusiken und Oratorien anzubringen, was sie unter anderen Umständen für die Oper hätten brauchen können. So kam es denn, daß der neue Theaterstyl, vorher streng geschieden von dem ernsten und feierlichen Kirchenstyl, sich allmälig mit ihm befreundete, was für beide von Nutzen war. Denn jener bedurfte, sollte er nicht das Spiel regelloser Willkühr werden, bestimmtere Gesetze, und diese fand er in dem methodisch ausgebildeten Kirchenstyl. Diesem aber wünschte man statt seines oft herben und schroffen Charakters eine gewisse melodiöse Lieblichkeit und Schmiegsamkeit, die er in der neuen Musik fand. In dieser Weise suchte *Alessandro Scarlatti* durch das Studium der alten Kirchencompositionen für die theatralische Musik größere Haltung und Sicherheit zu gewinnen, und die Kirchenmusik durch Manches, was er vom Theater entlehnte, anmuthiger und lieblicher zu machen. Er war es, der die kirchliche Vocalmusik durch die der neuen Musik eigenthümliche Instrumentalbegleitung zu verschönern suchte, wie sehr auch die Verehrer des Alten dagegen eiferten, als er es wagte, die *Violine* in die Kirche einzuführen. Er brachte das Recitativ, das er mit obligater Instrumentalbegleitung ausstattete, der Vollendung nahe, und gab der Arie jene, bis in die neuere Zeit übliche

und wie viel anmuthiger klangen im Vergleich mit den ernsthaften geistlichen Gesängen die schelmischen Volkslieder, welche jene Komödiantentruppe in ihre Stücke zu verweben wußte! Jetzt erst fing man an, von der bühnengerechten Einrichtung der Stücke eine deutlichere Vorstellung zu bekommen und auf theatralische Effekte zu denken, während vorher Alles noch höchst einfach und schlicht gewesen war. Denn bei den Englischen Komödianten gab es fast kein einziges Stück, in dem nicht Prunkscenen, Krönungszüge, Processionen, Donner und Blitz, Feuerwerk, Zauberer, Zigeuner und allerlei Ungethüme vorgekommen wären.

Die natürliche Folge dieser Befriedigung der Schaulust war, daß man von nun an immer dergleichen haben wollte. Sonst hatte das Lehrhafte bei den theatralischen Spielen für die Hauptsache gegolten. Ein feierlicher Prolog, in dem die Moral des ganzen Stückes ausführlich und weitschweifig auseinandergesetzt war, eröffnete dieselben, und ein nicht minder ausführlicher Epilog, in dem alle Glaubens- und Sittenlehren, die im Verlauf der Handlung veranschaulicht worden waren, nochmals eingeschärft wurden, beschloß sie. Jetzt aber hatte man für dergleichen moralische Betrachtungen keine Geduld mehr,*) und Jacob Ayrer, der Nürnberger Notarius, einer der Ersten, welcher Tragödien und Fastnachtsspiele im Englischen Geschmack schrieb, sagt daher in einem Epilog (Opus theatricum p. 322):

Wer euch nun wollt von dem Anfang
Noch lang bis her zu dem Ausgang
Aus der Geschicht was nützlichs lehren,
So thät ihr ihm doch nicht zuhören,
Denn ihr hört kurze Predigt gern,
Wann die Brattwürst desto länger wärn.

Der Teufel wurde nunmehr eine komische Figur, die bei jeder Gelegenheit ihre Neckereien trieb und bei Ayrer z. B. mit einem Blasebalg den Leuten die Schelmenstreiche einbläst; der Narr da-

*) Daher beklagt sich auch Lindner in der Vorrede zu seiner deutschen Bearbeitung der „Esther" des Thomas Naogeorg (1607) bitter über den Verfall des Christenthums zu seinen Zeiten, daß man jetzo ebenso wie damals, als Italien von den Vandalen und Gothen wäre verwüstet worden, mehr Geschmack an weltlichen als an geistlichen Sachen fände, und erklärt weiterhin, daß er sich zwar nach dem Geschmack seiner Zeit bequemt und eine Tragödie, aber keine weltliche, sondern eine geistliche und biblische verfertigt habe, aus deren Vorstellung man viel Gutes lernen könne.

gegen stellt sich, seitdem man den Clown jener englischen Komödianten kennen gelernt hatte, als ein possenhafter Hanswurst*) dar, der die Zuschauer in den Zwischenakten mit Purzelbäumen, komischen Pantomimen, Grimassen und allerlei Witzen unterhält; an die Stelle der erbaulichen Kirchenlieder aber treten nunmehr lustige Schelmenlieder und Gassenhauer.

Wer jene „Englischen Schauspieler" eigentlich waren, die auf das Deutsche Theater einen so entscheidenden Einfluß ausübten, läßt sich nicht genauer angeben. Tieck (Deutsches Theater I. S. XXIII. ff.) meint, es seien Liebhaber des Theaters gewesen, die auf Speculation nach London reisten, und mit einem Vorrath von Manuscripten und einstudirten Rollen zurückgekommen seien, um in Deutschland ihr Glück zu machen. Wie sich aber auch die Sache verhalten mag, — genug die durch jene Truppe neugeweckte Theaterlust griff immer mehr um sich. Selbst der fromme Andreä schrieb, durch sie angeregt, ein paar lateinische Schauspiele „Esther" und „Hyacinth," und ganz unermüdlich war in der Anfertigung von Tragödien und Comödien in Englischer Manier der Herzog Julius von Braunschweig, genannt Hibaldeha d. i. Henricus Julius Brunsvicensis ac Luneburgensis Dux edidit hunc actum.

Außer den blutigen Tragödien und den muthwilligen Pickelhäringspossen hatte die Englische Comödiantentruppe aber auch „Singe-Comödien" und „Schäferspiele" aufgeführt, die bereits von Ayrer in seinen Singspielen nachgeahmt worden waren. Ungleich wichtiger jedoch war die deutsche Bearbeitung der „Daphne" des Rinuccini von Martin Opitz, zu welcher die Vermählung der Prinzessin Sophie Eleonore mit dem Landgrafen von Hessen,

*) Das früheste Beispiel von dem Gebrauch dieses Namens hat Luther mit seiner gegen den Herzog Heinrich von Braunschweig gerichteten Schrift „wider Hans Worst" (1541) gegeben, nur daß er damit einen Narren meinte, der klug sein will, in Wahrheit aber überall sich ungeschickt und albern zeigt, während der deutsche Volksnarr, wie er sich im „Eulenspiegel," dem Grundtypus des „Deutschen Michels" darstellt, umgekehrt zwar ungeschickt und tölpelhaft erscheint, dabei aber überall das Wahre und Rechte trifft. Was den Namen betrifft, so bemerkt schon Addison, daß er meist von dem Lieblingsgericht der verschiedenen Völker hergenommen ist. Die Häringsfischenden Holländer haben ihren „Pickelhäring," die Suppe liebenden Franzosen ihren „Jean Potage," die Italiener ihren „Maccaroni" und die Engländer ihren „Jack Pudding."

Georg II. (1627) die Veranlassung war.*) — Das Stück selbst beginnt nach einem Prolog des, aus dem Elysium herabgekommenen Ovid, des Sängers der Liebe, mit einem Gesang dreier Hirten, in dem sie über die Verheerungen durch den furchtbaren Drachen klagen. Bald darauf erscheint Apollo, der sie auffordert, wiederum guter Dinge zu sein,

„Denn die Schlang ist umgebracht,
Die euch Kummer hat gemacht."

In der folgenden Scene singen Cupido, Venus und Apollo einen Wechselgesang, worin der letztere den kleinen Gott seines Bogens wegen verhöhnt, mit dem er keinen Drachen erlegen könne, und der Kleine droht, sich zu rächen. In der dritten Scene treten Daphne und Apollo auf. Er versichert ihr in den zärtlichsten Ausdrücken seine Liebe, aber die keusche Nymphe will nichts hören und entflieht, worauf die Hirten wiederum ein Lied von der Liebe anstimmen. Den Inhalt der vierten Scene bildet ein Wechselgespräch zwischen Cupido und Venus, in welchem der erstere in Beziehung auf den liebekranken Apollo unter andern singt:

Was gilts, ich habe Dir den stolzen Muth gebrochen,
Der meine Macht
Sonst hat verlacht,
Und mich an Dir gerochen.
So lernt ihr Götter nach der Zeit
Hier meines Köchers inne werden,
Und ihr, ihr Sterblichen, erhebet weit und breit
Mein hohes Lob auf Erden.

Dies thun denn auch die Hirten, indem sie betheuern, daß selbst die Kräuter und die Elemente unter Amors Macht stehen. In der fünften Scene erscheinen wiederum Apollo und Daphne. Die Unerbittliche ruft ihren Vater Peneus, den Flußgott an, und wird in einen Lorbeerbaum verwandelt, was Apollo in einer langen Rede beklagt, in der er zum Schluß die Ehre erwähnt, deren die Blätter des geliebten Baumes theilhaftig werden sollen. Hierauf umtanzen die Nymphen und Hirten den Baum, und bei dem Lobe desselben

---

*) Die Musik dazu war von Heinrich Schütz, dem berühmten Dresdener Kapellmeister, der als Schüler des Gabrieli (st. 1612) in Italien selbst Gelegenheit genug hatte, die alte und neue Musik gründlich kennen zu lernen, und in seinen Psalmen und anderen geistlichen Compositionen, wie in seinen Singspielen hinreichend darthat, daß er es sehr wohl verstand, die Vorzüge der einen mit denen der anderen zu vereinigen.

kommen sie natürlich auch bald auf den nicht minder edlen Rautenstrauch, das Wappenzeichen Sachsens, von dem sie singen:

Nimm zu und wachse für und für,
O Rautenstrauch, der Felder Zier,
Für dem die Schlangen fliehen,
Der böse Lust und Schmerzen stillt,
Für dessen Kraft kein Gift was gilt,
Sich in das Blut zu ziehen.

Nimm zu und wachse für und für,
Und Deine Zweige neben Dir,
Die alle Schönheit zieret,
Von denen einer sich jetzt giebt
Dem Löwen, der ihn herzlich liebt
Und hin in Hessen führet.

Dieses eine Singspiel mag zugleich als Probe jener zahllosen Menge von „dramatischen Schäfereien" und „Waldcomödien" dienen, die seitdem wie Pilze hervorschossen. Denn sobald Opitz einmal das Signal gegeben hatte, konnte kein Hoffest mehr gefeiert werden, bei dem nicht ein allegorisches Schäferspiel wäre aufgeführt worden. So schrieb Hermann Heinrich Scherer 1638 eine „neu erbaute Schäferei von der Liebe der Daphnis und Chrysilla," die in Hamburg zur Aufführung kam. M. Michael Schneider, Prof. zu Wittenberg, bearbeitete „des berühmten Italienischen Poeten Torquati Tassi Amintas oder Waldgedicht." Homburg, ein Mitglied des Schwanenordens, lieferte eine Tragico-Comoedia von der verliebten Schäferin Dulcimunda (Jena 1643) und August Augsburger nach dem Französischen des Antoine Monchretien, eine Schäferei in vier Abtheilungen, nämlich 1. Des Wintertages Schäferei von der schönen Celinde und Deroselben ergebenen Schäfer Corimbo, 2. Des Frühlingstages, 3. Des Sommertages, 4. Des Herbsttages Schäferei 2c. Besonders günstig war dieser Gattung von Spielen die allgemeine Friedensfeier nach dem langwierigen dreißigjährigen Krieg. Für diesen Zweck lieferte der unermüdliche Johann Rist, von dem wir an geistlichen Liedern allein gegen 658 haben, und der gleichzeitig auf Verlangen von Fürsten, auf Bitten von Schauspielertruppen und aus eigenem Antriebe eine Menge von Schauspielen, Ballets und Singspielen schrieb, 1647 das „Friede wünschende Teutschland," dem er 1649 ein „Friede beseligtes" und 1653 ein „Friede jauchzendes Teutschland" folgen ließ. Charakteristisch ist bei allen diesen Stücken das Pomphafte der Aufführung. Alles soll möglichst

Georg II. (1627) die Veranlassung war.*) — Das Stück selbst beginnt nach einem Prolog des, aus dem Elysium herabgekommenen Ovid, des Sängers der Liebe, mit einem Gesang dreier Hirten, in dem sie über die Verheerungen durch den furchtbaren Drachen klagen. Bald darauf erscheint Apollo, der sie auffordert, wiederum guter Dinge zu sein,

„Denn die Schlang ist umgebracht,
Die euch Kummer hat gemacht."

In der folgenden Scene singen Cupido, Venus und Apollo einen Wechselgesang, worin der letztere den kleinen Gott seines Bogens wegen verhöhnt, mit dem er keinen Drachen erlegen könne, und der Kleine droht, sich zu rächen. In der dritten Scene treten Daphne und Apollo auf. Er versichert ihr in den zärtlichsten Ausdrücken seine Liebe, aber die keusche Nymphe will nichts hören und entflieht, worauf die Hirten wiederum ein Lied von der Liebe anstimmen. Den Inhalt der vierten Scene bildet ein Wechselgespräch zwischen Cupido und Venus, in welchem der erstere in Beziehung auf den liebekranken Apollo unter andern singt:

Was gilts, ich habe Dir den stolzen Muth gebrochen,
Der meine Macht
Sonst hat verlacht,
Und mich an Dir gerochen.
So lernt ihr Götter nach der Zeit
Hier meines Köchers inne werden,
Und ihr, ihr Sterblichen, erhebet weit und breit
Mein hohes Lob auf Erden.

Dies thun denn auch die Hirten, indem sie betheuern, daß selbst die Kräuter und die Elemente unter Amors Macht stehen. In der fünften Scene erscheinen wiederum Apollo und Daphne. Die Unerbittliche ruft ihren Vater Peneus, den Flußgott an, und wird in einen Lorbeerbaum verwandelt, was Apollo in einer langen Rede beklagt, in der er zum Schluß die Ehre erwähnt, deren die Blätter des geliebten Baumes theilhaftig werden sollen. Hierauf umtanzen die Nymphen und Hirten den Baum, und bei dem Lobe desselben

---

*) Die Musik dazu war von Heinrich Schütz, dem berühmten Dresdener Kapellmeister, der als Schüler des Gabrieli (st. 1612) in Italien selbst Gelegenheit genug hatte, die alte und neue Musik gründlich kennen zu lernen, und in seinen Psalmen und anderen geistlichen Compositionen, wie in seinen Singspielen hinreichend darthat, daß er es sehr wohl verstand, die Vorzüge der einen mit denen der anderen zu vereinigen.

kommen sie natürlich auch bald auf den nicht minder edlen Rautenstrauch, das Wappenzeichen Sachsens, von dem sie singen:

Nimm zu und wachse für und für,
O Rautenstrauch, der Felder Zier,
Für dem die Schlangen fliehen,
Der böse Lust und Schmerzen stillt,
Für dessen Kraft kein Gift was gilt,
Sich in das Blut zu ziehen.

Nimm zu und wachse für und für,
Und Deine Zweige neben Dir,
Die alle Schönheit zieret,
Von denen einer sich jetzt giebt
Dem Löwen, der ihn herzlich liebt
Und hin in Hessen führet.

Dieses eine Singspiel mag zugleich als Probe jener zahllosen Menge von „dramatischen Schäfereien" und „Waldcomödien" dienen, die seitdem wie Pilze hervorschossen. Denn sobald Opitz einmal das Signal gegeben hatte, konnte kein Hoffest mehr gefeiert werden, bei dem nicht ein allegorisches Schäferspiel wäre aufgeführt worden. So schrieb Hermann Heinrich Scherer 1638 eine „neu erbaute Schäferei von der Liebe der Daphnis und Chrysilla," die in Hamburg zur Aufführung kam. M. Michael Schneider, Prof. zu Wittenberg, bearbeitete „des berühmten Italienischen Poeten Torquati Tassi Amintas oder Waldgedicht." Homburg, ein Mitglied des Schwanenordens, lieferte eine Tragico-Comoedia von der verliebten Schäferin Dulcimunda (Jena 1643) und August Augsburger nach dem Französischen des Antoine Monchretien, eine Schäferei in vier Abtheilungen, nämlich 1. Des Wintertages Schäferei von der schönen Celinde und Deroselben ergebenen Schäfer Corimbo, 2. Des Frühlingstages, 3. Des Sommertages, 4. Des Herbsttages Schäferei rc. Besonders günstig war dieser Gattung von Spielen die allgemeine Friedensfeier nach dem langwierigen dreißigjährigen Krieg. Für diesen Zweck lieferte der unermüdliche Johann Rist, von dem wir an geistlichen Liedern allein gegen 658 haben, und der gleichzeitig auf Verlangen von Fürsten, auf Bitten von Schauspielertruppen und aus eigenem Antriebe eine Menge von Schauspielen, Ballets und Singspielen schrieb, 1647 das „Friede wünschende Teutschland," dem er 1649 ein „Friede beseligtes" und 1653 ein „Friede jauchzendes Teutschland" folgen ließ. Charakteristisch ist bei allen diesen Stücken das Pomphafte der Aufführung. Alles soll möglichst

prächtig sein. Daher werden, wo es sich irgend thun läßt, lebende Bilder eingeschoben, und am Schluß soll Gott der Vater in seiner ganzen Herrlichkeit oben im Himmel erscheinen, so prächtig, als man es mit Fackeln und Feuerspiegeln zwischen den Wolken nur abbilden kann. Eine gravitätische Instrumentalmusik soll die Stücke eröffnen, und außerdem sind in allen dreien reichlich „neue schöne Lieder benebenst anmuthigen, auf dieselben neu gesetzten Melodien" eingestreut.

Ein sehr anschauliches Bild von dem Prunk bei dergleichen Festspielen giebt Birken in seiner „Teutonia." Die Abgeordneten zum Frieden, erzählt er, saßen an einem Freudenmahle in einem schönen Lustthale, nahe bei den Schäfereien der Pegnitzer. Ein Waldgebüsch, in Form eines Zeltes geschlossen, näherte sich, äußerlich von Niemandem in Bewegung gesetzt, der Tafel. Es öffnete sich, und Eris erschien, mit Schlangenhaaren, zerrissenem Kleide, Blut bespritzt, Schwert und Fackel in den Händen. Mit Zorn flammenden Augen lief sie jeden der Gäste an, brummte wie ein Bär, schäumte wie ein Eber, bolzete aus den Augen wie eine Feuerbüchse, schlug ihre hangenden Brüste, und stampfte die Erde. Dann fing sie an mit Worten zu donnern, indem sie einen Goldapfel herauszog und darauf schrieb Poliori. Nun treten Concordia und Astrea auf, und zeigen dem Frieden das Festmahl. Sobald sie die Eris gewahren, reißt Concordia sie zu Boden, tritt sie mit Füßen und überläßt den Anwesenden, zwischen ihnen zu wählen. Die drei friedlichen Göttinnen küssen sich dann mit anmuthigen Gebehrden und zu herzlicher Freude der Anwesenden. Die Gerechtigkeit heißt das Kriegsschwert in die Scheide fahren, und spricht Lobreden auf die Helden des geendigten Krieges. Dann läßt sie ein Beispiel der Strafe sehen. Sie zieht die Eris vor sich, haut ihr ein paar Schlangen vom Kopf, wägt diese gegen den Olivenkranz des Friedens, findet sie zu leicht und verdammt die Eris in das Reich des Pluto zu ewigen Flammen. Sofort erscheinen drei Höllengeister, die eine Weile um die Verurtheilte brüllen und springen, und sie dann in das gegenüberliegende Feuerschloß bringen, worauf sich auch die übrigen Personen entfernen, und die Gesellschaft der Zuschauenden eine Gesundheit auf diese Ermahnung zum Frieden ausbringt, die von Trompeten und Geschützdonner begleitet wird. — Bald darauf erscheint ein Kriegsmann, trotzig prahlend in alamodischer macaronischer Rede, und fragt, ob sich Niemand mit ihm zu einem ausländischen Kriege engagiren wolle; der faule

Friede mache ihm kein Plaisir. Inzwischen kommt ein Schäfer, der von dem neuen Kriegsgerücht gehört hat, und das Echo darum befragt, das ihm aus einem, die Hütte umgebenden Busch Erfreuliches antwortet. Die geflügelte Fama eilt heraus, ihre Friedensbotschaft bringend, und fliegt dann blasend und rufend in den Wald fort. Hierauf wird der Kriegsmann milder, und sehnt sich nach dem Landleben, das ihm der Schäfer anpreist, der auch seine Triften mit ihm theilen will. — Nach einer Pause folgt eine Scene zwischen Mars, Venus und ihrem ganz nackt erscheinenden Flügelkinde, über dessen freie Reden und artige Gebehrden viel Gelächter erfolgt. Der russige Vulkan kommt zuletzt mit einer Zündruthe angehinkt, streicht den Knebel, und erzählt unter lächerlichen Stellungen sein Amt, seine Geschichten und Leiden. Nachdem er mit allerhand Possen unterhalten, grüßt er die Gäste zum Abschied von allen aufgetretenen Personen, die zugleich, indem sich das Waldzelt öffnet, in schöner Stellung unbeweglich erscheinen. Hierauf bewegt sich das Zelt wieder weg, worauf das Feuerwerkschloß allein zu sehen ist, das von Cupido angezündet wird, so daß ein prächtiges Feuerwerk den Schluß des Ganzen bildet.

Natürlich gefielen dergleichen prunkreiche Festspiele bei weitem mehr, als was man sonst von theatralischen Vorstellungen gesehen hatte. Oper und Ballet kamen immer mehr in Aufnahme, und die Kammermusiker hatten vollauf zu thun, um alle die Lieder, welche in die Gelegenheitsfestspiele verwebt waren, zu componiren. So wurde dem Churfürsten von Sachsen, Johann Georg I., bei seiner Rückkehr nach Dresden von der Churprinzessin Magdalena Sibylla, geb. Markgräfin von Brandenburg, und anderen Chur- und Hochfürstlichen Frauen und Fräuleins im steinernen Saale daselbst am 6. März 1655, als an seinem 71. Geburtstag, ein „Ballet der Glückseligkeit" vorgestellt. — Bei der Vermählung des Markgrafen Christian Ernst von Brandenburg mit der Sächsischen Prinzessin Sophie Erdmuthe (am 30. November 1662) wurde ein „Ballet der Natur" aufgeführt, in welchem die Göttin Natur mit den vier Elementen den Brautleuten ihre Glückwünsche darbringt. In ähnlicher Weise ward die Vermählung des Fürsten Georg Christian von Ostfriesland mit Christina Charlotte, Herzogin von Württemberg, am 4. Mai 1664, durch ein Ballet oder Tanzspiel „der sieghafte Hymen" gefeiert, und die Einsegnung des Fürstlichen Fräuleins Dorothea (am 3. März 1663) zu Magdeburg durch ein Singspiel mit Ballet „Nero, der verzweifelte und dadurch das be-

drängte Reich befreiende" feierlichst begangen. Kurz, es konnte bald kein Geburts-, Hochzeits- oder Jubeltag mehr ohne theatralische Spiele celebrirt werden. Was die fürstlichen Gäste an dem einen Hofe gesehen, das mußten sie bald darauf, wo möglich noch prächtiger haben, und die Ceremonienmeister zerbrachen sich schon während der einen Festlichkeit den Kopf, wie sie bei der nächsten Gelegenheit noch größere Ehre einlegen, und durch welche sinnreiche Erfindungen sie ihre Collegen an den benachbarten Höfen übertreffen könnten. Alle jene Festaufzüge, Tableaux, pantomimische Vorstellungen, Tänze, Ballets, Maskeraden, Feuerwerk rc. ließen sich aber nirgends so gut anbringen, als in der Oper, die daher auch bald ein Sammelplatz der sonderbarsten und barockſten Einfälle wurde. Die Musik machte alles wieder gut, was gegen den gesunden Menschenverstand gesündigt war. Ohnedies war das Auge viel zu sehr beschäftigt, als daß man an Kritik hätte denken können. Denn was gab es da nicht alles zu sehen! Der geöffnete Himmel mit Regenbogen und Wolkenglanz, Engel, Genien, der feuerspeiende Höllenschlund, Teufel, Furien, Irrlichter, Gewitter mit Donner und Blitz, Feuerregen, Schlachten mit Kanonendonner, Bären, Ungeheuer, Geistererscheinungen, die mannigfaltigsten Volkstrachten, Tänze und Verwandlungen — kurz alles, was irgend die Schaulust befriedigen konnte, ward hier zusammengehäuft. So verwandeln sich schon in der, im Vergleich mit anderen Stücken der Art noch ziemlich einfachen „Majuma" des Gryphius, die im Mai 1653 zur Krönungsfeier des Kaisers Ferdinand aufgeführt wurde, Zephir, Chloris und Maja in Kaiserkronen-Blumen, der Kriegsgott Mars dagegen, der kurz vorher noch als Gärtner erschienen war, in einen Adler, der über den drei Blumen, den Symbolen der drei Kronen, die Ferdinand als König von Ungarn und Böhmen und Kaiser von Deutschland auf seinem Haupt vereinigte, hinschwebt und sich hierauf in die Lüfte erhebt. In der Oper „Semiramis" verwandelten sich Rosensträuche in liebliche Tänzerinnen, und alte Weiber in Feuer sprühende Lanzen. In dem „Jason" des Bressand erhebt sich das Schiff Argo zum Himmel, und verwandelt sich dort in ein Gestirn. Außerdem waren hier zu sehen: Medea's Zaubergemach, ihre Geister und Dämonen, wie sie durch die Luft angeflogen kommen und künstliche Tänze aufführen, wahrsagende Zigeuner, tanzende und springende Harlekine, Zaubermahle, das brennende Schloß von Korinth, Medea auf ihrem Drachenwagen, Kämpfe der Geister in der Luft um das goldene Vließ, und der Palast der Göttin

Pallas in den Wolken, durch die man den Thierkreis sah, in welchem das Zeichen des Widders noch fehlt, welches durch das Vließ besetzt wird.

Bei der, in Folge der befriedigten Schaulust, immer allgemeiner werdenden Vorliebe für Opern und Singspiele ließ sich für die geistlichen Schauspiele nur dann noch einige Theilnahme hoffen, wenn auch sie eine musikalische Ausstattung erhielten. Daher sind die vier geistlichen Schauspiele Dedekinds: 1. Der Himmel auf Erden, d. i. Gott als Mensch, im Freudenspiel der Geburt Christi vorgestellt; 2. Der Stern aus Jacob und der Kindermörder Herodes, verfaßt in ein singendes Trauerspiel; 3. Der sterbende Jesus, auf thränenreicher Schaubühne eines blutigen Trauerspiels zu schuldigster Erinnerung wehmüthigst vorgestellt; 4. Der siegende Jesus, in einem Freudenspiele seiner triumphirenden Höllenfahrt und Auferstehung, sämmtlich, wie auf dem Titel besonders bemerkt ist, „zur Musik bequemt.“ Ebenso sind seine anderen dramatischen Sachen „Versündigte und begnadigte Eltern, Adam und Eva,“ das Trauerschauspiel „Abel, der erste Märtyrer,“ „der Wundergehorsame Isaak und der großgläubige Abraham“ und das Trauerspiel „Simson“ mit Musik versehen. — Auch die erste Hamburger Oper: „Der erschaffene, gefallene und aufgerichtete Mensch“ (1617), gedichtet von dem gekrönten Poeten Richter und componirt vom Kapellmeister Theil, hatte einen streng biblischen Inhalt. Indeß schon die zweite, dort aufgeführte Oper „Orontes, der verlorene und wiedergefundene Prinz aus Candia,“ gleichfalls von Theil componirt und gedichtet von einem Ungenannten — man muthmaßte nicht ohne Grund, daß es Elmenhorst, Prediger an der St. Katharinenkirche zu Hamburg sei — ließ ziemlich deutlich erkennen, daß es den Theaterunternehmern mit der Wiederherstellung jener geistlichen Komödien nicht gar so großer Ernst gewesen war, und späterhin zeigte sich dies noch mehr. Im Jahr 1705 erschien neben den Opern „Ferdinand und Isabella“ und der römischen „Lucretia,“ auch „die Klugheit der Obrigkeit in Anordnung des Bierbrauens;“ im Jahr 1714 neben der „siegenden Treue“ und der „triumphirenden Unschuld“ auch die „Kunst zu schmarotzen“ und „fröhlicher Brüder Sauflust“ und 1725 neben der „blutigen Schaubühne des für unsere Sünden gemarterten und gekreuzigten Jesu“ auch die „Hamburger Schlachtzeit,“ eine Oper, in welcher im Singen Ochsen eingekauft, geschlachtet und verzehrt werden.

Daraus aber, daß man endlich auf solche Stoffe verfiel, geht

zugleich hervor, wie groß bereits die Verlegenheit war, immer wieder etwas Neues zu erfinden. Alles war schon dagewesen. Die ganze heidnische Götterwelt war verbraucht; alle Helden der griechischen und römischen Geschichte waren schon längst zu Opern verarbeitet worden; Frühling, Sommer, Herbst und Winter, und Alles, was sich irgend zu allegorischen Darstellungen eignete, schon unzählige Male vorgekommen. Die Operntextfabrikanten zerbrachen sich die Köpfe, um neue Stoffe, neue Situationen zu ersinnen, und die Verfasser der Opern vom Bierbrauen und Ochsenschlachten mochten sich in der That auf ihre Süjets etwas zu gute thun; denn das wenigstens war noch nicht dagewesen.

Zwar arbeiteten in Hamburg, wo die Oper seit 1678 — in diesem Jahre hatte Gerhard Schott das dortige Opernhaus gegründet, von dessen Decorationsreichthum gerühmt wurde, daß es die Seitencoulissen 39 mal, die Mitteldecoration aber etliche hundert Male habe verändern können — am meisten blühte, im Verein mit den besseren Operndichtern Postel, Hunold und Barthol. Feind, treffliche Componisten, unter denen besonders der gefeierte Reinhard Keyser aus Sachsen (geb. bei Leipzig 1673, st. 1739)*) und der große Händel zu nennen sind, welcher letztere sich bis 1709 in Hamburg aufhielt und mit Keyser rivalisirte. Aber weder ihre Compositionen, noch die prächtigsten Decorationen konnten ihren ernsten und heroischen Opern eine längere Dauer sichern. Man hatte alle Götterfabeln und Heldengeschichten so herzlich satt, daß man keine Oper mehr ohne Harlekin sehen wollte, und wagte es ja die Theaterdirection z. B. des Jodocus Thüringer „Isaak und Rebekka, oder die kluge Vorsichtigkeit, welche beim Heirathen zu beobachten, durch eine kurze theatralische Aufführung in leichter und ungezwungener poetischer Schreibart vorgestellt" zur Darstellung zu wählen, so konnte sie nur dann auf die Zufriedenheit des Publikums rechnen, wenn sie darauf ein lustiges Nachspiel folgen ließ, worin „der Harlekin fünf, in einer Person sich nicht wohl zusammenschickende Bedienungen, nämlich eines Herren-Dieners, Nachtwächters, Bierrüffers, Thorhüters und Kuhhirten zusammen verwaltet," und dessen übriges Personal folgendes war: Carsten Leberwurst, ein Richter; Rumpelsdorf und Stephan Rundhut, seine

*) Außer einer großen Anzahl von Cantaten, Oratorien und anderen Kirchensachen componirte er über 116 Singspiele und Opern, unter denen die „Iphigenia," „Herkules" und „Hebe" am beliebtesten waren.

Beisitzer; Ursel Kuhschwanz, des Richters Base; Curt Flederwisch, ein Bauer; Reif-Anne, seine Frau, und Lämmerfuß, der Schafmeister zu Rumpelsdorf.

Unter solchen Umständen wird man sich nicht wundern dürfen, wenn Feind in einer Abhandlung über die Oper, die seinen deutschen Gedichten vorgedruckt ist, unter andern sagt: „Er kenne nicht zwanzig Personen, die ein Stück recht zu beurtheilen wüßten, oder die in rechten und würdigen Zwecken ins Theater gingen, auch wenn wirklich Stücke gegeben würden, die zu solchen Zwecken geschrieben wären," und noch weniger wird man es befremdend finden, daß nunmehr auch die Geistlichkeit vielfach ihre Stimme gegen den theatralischen Unfug erhob. Zunächst war es Dr. Anton Reiser, Pastor an der St. Jakobikirche zu Hamburg, der 1681 mit seiner „Theatromania oder die Werke der Finsterniß in den öffentlichen Schauspielen von den alten Kirchenlehrern und etlichen heidnischen Scribenten verdammt" als Gegner des Theaters auftrat. Dagegen versuchte M. Christoph Rauch in seiner „Theatrophania" eine Vertheidigung desselben, indem er zwar nicht die Oper im Allgemeinen, wohl aber die christlichen Opern in Schutz nahm. Was er aber auch von diesen sagen mochte, alle Welt wußte es nur zu gut, daß es nicht diese christlichen Schauspiele waren, die den Theaterfreunden so besonders am Herzen lagen, und daß selbst bei dergleichen Stücken bei weitem weniger der erbauliche Inhalt, als der theatralische Prunk die Leute ins Theater lockte.*) Anton Reiser ließ sich daher durch die sophistischen Wendungen seines Gegners nicht irre machen, sondern antwortete (1682) in einer zweiten Schrift: „Der gewissenlose Advokat mit seiner Theatrophania kürzlich abgefertigt," welcher bald darauf eine andere Schrift des Cantors Fuhrmann in Hamburg „Die an der Kirche Gottes gebauete Satanskapelle" folgte. Hierauf vertheidigte der Theaterunternehmer Schott seine Sache in den „Vier Bedenken von Opern," dem sich 1688 der schon oben als muthmaßlicher Verfasser eines Operntextes genannte Hamburger Pastor Elmenhorst mit seiner Dramatalogia antiquo-hodierna anschloß, indem er nachzuweisen

*) In der „Maccabäischen Mutter" z. B. erschien im Prolog bereits die Kirche im Strahlenglanz, das Haupt von zwölf leuchtenden Sternen umkränzt, und zu ihren Füßen der Mond. Der siebenköpfige Drache mit zehn Hörnern will sie verschlingen, aber der Erzengel Michael, vom Himmel herabschwebend, überwindet ihn.

suchte, daß die neuere Oper etwas ganz anderes sei, als die heidnischen Theaterspiele, gegen welche die christlichen Kirchenväter mit Recht geeifert hätten. Indeß konnte auch er die Gegenpartei nicht überzeugen, und man beschloß daher, sich an die beiden Universitäten Wittenberg und Rostock zu wenden, um deren Gutachten einzuholen. Dieses fiel mit Rücksicht auf die religiösen Stoffe zu Gunsten der Oper aus; Stücke dagegen wie die „Alceste,“ „Theseus,“ „Cara Mustapha oder die grausame Belagerung der kaiserlichen Residenzstadt Wien“ und „der erfreuliche Entsatz Wiens“ wurden als den guten Sitten zuwider verworfen.

Nachtheiliger aber, als jener durch die beiden Gutachten nur in sehr bedingter Weise zu Gunsten der Oper entschiedene Streit war für sie das Ausscheiden Postels aus Zahl der Operndichter, unter denen er als der geschickteste und fleißigste weithin berühmt war. Es verdroß ihn, noch ferner Zeit und Kräfte an Operntexte zu verschwenden, die ihm, wie viel Mühe er sich auch mit ihnen gegeben, doch weit weniger Anerkennung verschafften, als dem elendesten Stümper sein miserables Product, das, wenn ein abenteuerliches Ungethüm oder eine brillante Verwandlung darin vorkam, ungleich mehr gefiel, als die besten Verse und die meisterhafteste Composition. Er gab also, indem er sich dem Epos zuwandte, das Opernfach ganz auf. Ebenso auch Hunold, den theils Unzufriedenheit mit dem schwer zu befriedigenden Geschmack des Publikums, theils moralische Bedenklichkeiten dazu bewogen. Denn fast in den meisten Hamburger Opern, meinte er (in seiner Vorrede zu Neumeisters Poetik, 1708) finde sich etwas, was wider den Anstand und die christliche Sitte sei, und er klagt sich selbst wegen der Aergernisse an, die er mit seinen Opern gestiftet habe, und die durch die eingestreuten moralischen Sentenzen nicht wieder gut gemacht würden. Denn dem Lobe der Keuschheit im Munde einer Opernsängerin widerspreche ihre ganze äußere Erscheinung, und die aller weiblichen Sittsamkeit entgegengesetzte Frivolität in der Kleidung und dem ganzen Benehmen. Daher erklärte er reuig, seine Poesie fortan dem Himmel widmen zu wollen, und da auch die Componisten es nachgerade überdrüßig geworden waren, für ein Theaterpublikum zu arbeiten, dessen Beifall mehr den Künsten des Maschinisten und den Possen des Harlekin, als der Composition galt, so mußte, indem das Publikum selbst bereits vollkommen übersättigt war, die Oper bald ganz in Verfall kommen, während das Oratorium in neuem Glanze frisch und lebenskräftig hervortrat.

Der große Meister, der ihm jene vollendete Form gab, in der es der ausgearteten Oper siegreich gegenüber treten konnte, war bekanntlich Händel, geboren 1684 zu Halle a. d. Saale. Auch er hatte vorher fast ausschließlich für das Theater gearbeitet. Schon im Jahre 1705 war er in Hamburg mit seiner ersten Oper „Almira" aufgetreten, die so viel Beifall fand, daß sie dreißig Abende hintereinander gegeben werden mußte. Nicht geringeren Beifall fand seine „Agrippina," die er auf seiner Reise nach Italien in Venedig binnen drei Wochen componirte, und die Oper „Rinaldo," die er 1711 in London binnen vierzehn Tagen vollendet hatte, war lange Zeit hindurch ein Lieblingsstück der Englischen Nation. Trotzdem aber, und obwohl er in den nächstfolgenden Jahren mehr denn 40 Opern geschrieben, die alle mit Beifall aufgenommen wurden, reichte ein Zwist mit dem anmaßenden Castraten Senecino und der schönen, aber höchst eigensinnigen Cuzzoni hin, ihn bei der vornehmen Welt in Mißcredit zu bringen. Diese war einmal für jene Beiden, und da Händel ihnen nicht nachgeben wollte, so berief man, um ihm zu zeigen, daß es auch ohne ihn gehe, den Porpora als Componist, und den vielbewunderten Sänger Farinelli für die Oper des Haymarkettheaters. Vergebens stellte Händel, nachdem er bei dem Coventgardener Theater Director der Oper geworden, 1733 der „Ariadne" Porpora's seine „Ariadne" entgegen. Die Musikverständigen gestanden zwar der letzteren den Vorzug zu; aber in der ersteren sang Farinelli, und so war es natürlich, daß sie bei dem größerem Publikum ungleich mehr Beifall fand, als Händels Musik. Diese und andere trübe Erfahrungen brachten den Entschluß zur Reife, von da an keine Oper mehr zu schreiben, sondern seine ganze Kraft einem ernsteren Gegenstand zu widmen — dem Oratorium, und die Meisterschaft, die er auf diesem Gebiet offenbarte, rechtfertigt es, wenn man ihn als den eigentlichen Erfinder desselben ansieht. — Sein unsterblicher „Messias" wurde allerdings in London anfangs ziemlich kalt aufgenommen, und erst von Dublin her lernte man ihn auch hier bewundern. Aber je öfter man ihn hörte, desto mehr wurde er zum Lieblingsstück des Publikums, und gewiß ist es eines der größten Verdienste Händels, daß er zu einer Zeit, in welcher sich alle besseren Dichter und Componisten mit Mißvergnügen von der Oper abwendeten, deren Musik fast ganz in Castratentillern zerflossen war, eine neue Bahn eröffnete, auf der ungleich ehrenvollere Preise zu gewinnen waren. Sein Beispiel fand auch bald zahlreiche Nachahmer. Fast jeder

der damaligen Componisten Deutschlands schrieb gelegentlich wenigstens Ein Oratorium oder eine Cantate, und ebenso verlangte es bei jedem Cantor schon das Amt, daß er bei festlichen Gelegenheiten die Gemeine mit einer von ihm componirten Cantate überraschte, wobei er, wenn es ihm an einem eigenen Text fehlte, nicht selten ein Kirchenlied dazu benutzte, indem er den einen Vers als Chor, einen anderen als Arie oder Duett, einen dritten als Recitativ ꝛc. bearbeitete. Und der große Beifall, den alle diese Oratorien und Cantaten fanden, erklärt sich sehr natürlich aus dem bisherigen Operngeschmack, der Befriedigung suchte, während man sich doch gleichsam vor sich selbst schämte, ihn durch Opern zu befriedigen. Er war aber zugleich ein schönes Zeichen für die kernhafte Sittlichkeit und den frommen Sinn des Deutschen Volkes, der sich durch das Schaugepränge der Oper wohl auf einige Zeit betäuben, aber nicht unterdrücken ließ. Man fühlte unbewußt, daß es eine unschuldigere, reinere Freude gewesen war, mit der man vormals die geistlichen Komödien angeschaut hatte. Aber jene harmlose Unbefangenheit, die sich ehedem weder durch die lächerlichen Possen der Teufel in der Erbauung, noch durch die eingeflochtenen Lieder in der Freude hatte stören lassen, war entschwunden. Theater und Kirche waren bereits in einen zu entschiedenen Gegensatz zu einander getreten, als daß man es nicht hätte bedenklich finden sollen, geistliche Gegenstände auf die Bühne zu bringen. Daher hielt man es für angemessen, Dasjenige, woran man ohne Nachtheil für das sittliche Gefühl im Theater Beifall finden durfte, wieder in die Kirche einzuführen, und die Oratorien waren somit ein ebenso zeitgemäßer, als gelungener Versuch, die alten geistlichen Komödien in einer neuen zweckmäßigen Form wieder herzustellen.

Zugleich bildeten sie aber auch, namentlich in der protestantischen Kirche ein sehr wünschenswerthes Gegengewicht zu der damaligen Orthodoxie. Es ist vielleicht zu keiner Zeit in der Kirche mehr musicirt worden, als damals, da der christliche Glaube mehr und mehr zur unerquicklichen Formelorthodoxie erstarrte, und auf den Kanzeln jene weitschweifigen Abhandlungen über die Glaubens- und Sittenlehre Platz griffen. Diese einseitige Verstandesrichtung, bei der das Herz mit seinen Gefühlen größtentheils leer ausging, bedurfte eines Gegensatzes, und der Geist der Zeit fand ihn, indem er der trockenen Verstandessprache des docirenden Pastors die Gefühlssprache der Musik entgegenstellte.

Blicken wir, nachdem wir die Entwickelungsgeschichte der Oper

in Deutschland bis zu diesem Wendepunkt verfolgt haben, auf Frankreich und seine Oper hin, so finden wir hier gegen das Ende des dreißigjährigen Krieges dieselben theatralischen Festlichkeiten, wie sie in dem Nachbarlande durch die Feier des endlich zu Stande gekommenen Friedens hervorgerufen worden waren. Und wie bei diesen, so war auch bei den Lustbarkeiten am Französischen Hofe der Tanz oder das Ballet die Hauptsache. Die Musik durfte nur darum nicht fehlen, weil sich ohne sie nicht füglich tanzen ließ. So componirte Baltasarini im Jahr 1581 das große „komische Ballet der Königin" (Ballet comique de la Reine, rempli de diverses devises, mascarades, chansons de musique et autres gentillesses) das bei der Vermählungsfeier des Herzogs von Joyeuse mit Mademoiselle de Vaudemont in Paris mit großer Pracht aufgeführt wurde. Noch beliebter wurde das Ballet am Französischen Hofe unter Heinrich IV., und Sülly, der ernste und weise Staatsmann, machte für die Hoffeste nicht nur den maître de plaisir, sondern figurirte selbst dabei als Tänzer. Binnen zwanzig Jahren wurden über 80 große Ballets zur Aufführung gebracht, die Menge glänzender Bälle und lustiger Maskeraden gar nicht mitgerechnet. Den Stoff zu diesen meist allegorischen Vorstellungen lieferten die kleineren Hof-Intriguen und Hof-Liebschaften, und besonders war der witzige Benserade (1612—1691) unerschöpflich in galanten Couplets und Rondeaux, die er in seine Ballets einzuflechten wußte, und in denen auf feine und witzige Weise der Charakter der auftretenden Herren und Damen geschildert war.

Zur eigentlichen Oper aber kam es erst unter Mazarin, der eine italienische Gesellschaft berief, die 1645 auf dem Theater Petit-Bourbon eine Operette „Die thörichte Verstellung" aufführte, welche später von Regnard zu einem Lustspiel „Die Thorheit der Verliebten" umgearbeitet wurde. Zwei Jahre später erschien eine noch bessere Gesellschaft, die besonders mit der Oper „Orpheus und Eurydice" einen unbeschreiblichen Enthusiasmus erregte, und den Pierre Corneille bewog, seine 1650 aufgeführte Tragödie „Andromache" mit Gesängen und Tänzen auszustatten. Dies begeisterte wiederum den Operndichter Quinault, der in seinen Texten die Ballets zwar nur als eingeschobene Divertissements erscheinen ließ, aber jederzeit darauf bedacht war, ihnen solche Stellen anzuweisen, wo sie wie kostbare Edelsteine glänzten. Ueberhaupt war Alles in diesen Opern auf Glanz und Pracht, vornehmlich aber darauf berechnet, der überschwenglichen Größe Ludwigs XIV.

in knechtischem Gehorsam zu schmeicheln. Der ganze Olymp fand sich zur Cour ein und tanzte. Genien und Nymphen wetteiferten, dem Monarchen durch ihre graziösen Pirouetten ein gnädiges Beifallslächeln abzugewinnen, und neben den Göttern und Göttinnen der griechischen Vorzeit, die alle ihre Anmuth und Schönheit aufboten, um durch reizende Attitüden und Gruppirungen zu gefallen, erschienen die Personificationen der Elemente und die wundersamen Gestalten der Feenwelt, Alle bereit, auf einen Wink des Königs zu erscheinen und zu verschwinden — ein sprechendes Conterfey der sclavischen Unterwürfigkeit, mit der man einem Monarchen huldigte, dem es unter solchen Umständen kaum zu verdenken war, wenn er einem Orientalischen Despoten gleich sagte: „L'état c'est moi."

Lange Zeit hindurch waren es übrigens nur italienische Truppen, welche ihre Opern in Frankreich aufführten, und erst 1671 erschien die erste französische Oper „Pomone," gedichtet von Perrin und componirt von Cambiet, der bald darauf „die Leiden und Freuden der Liebe" folgten. Hauptrepräsentant der französischen Opernmusik damaliger Zeit aber war der vielgerühmte Jean Baptiste Lully, von Geburt ein Florentiner, der 1644 von Guise nach Paris genommen, bei der Nichte des Königs Küchenjunge wurde, durch sein Violinspiel wie durch sein pfiffig komisches Wesen die Aufmerksamkeit des Königs auf sich zog, und durch seine Heirath mit der Tochter des oben genannten Cambiet, der als Organist an der Kirche St. Honoré und Oberaufseher der Musik der Königin Anna von Oesterreich in Beziehung auf musikalische Verhältnisse von großem Einfluß war, sich einen sehr bedeutenden Gönner erworben hatte. Lully mag als Italiener das Eigenthümliche der italienischen Musik wohl erkannt haben; aber er war zugleich entweder zu sehr Franzose geworden oder zu sehr Welt- und Hofmann, um nicht zu wissen, daß die Musik seines Vaterlandes einiger Modificationen bedürfe, um den Franzosen zu gefallen, die auch in Gesangspartien lieber sprechen, als singen hörten. Es war ihm nicht unbekannt, wieviel gerade bei seiner Musik auf einen guten Text ankam. Daher zahlte er dem Dichter Quinault für jedes Textbuch gern 4000 Liv., denen der König in der Regel noch ein Geschenk von 2000 Liv. hinzufügte. Kein Wunder, daß Boileau neidisch auf Quinault Alles aufbot, ihn zu verdrängen, und auch dies mußte zu Lully's Ruhm dienen. Denn gefiel eine Oper von ihm, so ermangelte Boileau nicht, in sehr beredter Weise darzuthun, daß dies bei der Mangelhaftigkeit des Textes einzig und allein der vor-

trefflichen Musik zuzuschreiben sei, und fand eine andere geringeren Beifall, so war, wie er die Sache darstellte, wiederum nur der Text daran schuld, bei dem selbst die vorzüglichste Composition nichts habe helfen können. Lully wußte sich dies vortrefflich zu Nutze zu machen, und hütete sich wohl, es mit Quinault zu verderben. Ebenso wenig war es ihm unbekannt, wieviel auf die Kunst des Theatermaschinisten ankam. Daher überließ er dem Herrn Vigarani gern von jeder Opernvorstellung den dritten Theil der Einnahme, und bei jeder neuen Oper waren, ehe es noch zur Ausarbeitung des Textbuches kam, die Decorationen und die Tänze das Erste, worüber er sich mit dem Maschinisten und dem Balletmeister verständigte. Um die Wichtigkeit ganz zu begreifen, die Lully diesen Nebendingen beimaß, muß man wissen, daß Ludwig XIV. selbst oft in dergleichen Ballets mittanzte, und in dem Patent (vom Jahr 1669), durch welches die Königliche Oper begründet wurde, ausdrücklich erklärt hatte, daß Niemand deshalb seines Adels verlustig ginge, wenn er unter die Künstler einträte, mit denen der König selbst gewetteifert habe. Natürlich nahm unter solchen Umständen von dem gesammten Hofstaat Niemand mehr Anstand, sich als Balletttänzer zu produciren. Nur die weiblichen Rollen waren bis zum Jahr 1681 noch durch Knaben dargestellt worden. Lully indeß wußte es durchzusetzen, daß von da an auch Frauen auf dem privilegirten Theater im Palais-Royal erschienen. — Die musikalischen Verdienste dieses vielgefeierten Mannes mögen selbst für die damaligen Zeiten nicht so bedeutend gewesen sein, daß sie dem Beifall, der dem Günstling des Hofes gezollt wurde, entsprochen hätten, und nur eine Erfindung, die der Ouvertüren, welche ihm zugeschrieben wird, hat sich bis auf den heutigen Tag erhalten. Aber was ihm an künstlerischer Schöpferkraft fehlte, das wußte er durch seine Schlauheit und Gewandtheit zu ersetzen. Um den Beifall des Volks zu gewinnen, versäumte er es nicht, in seine Tänze die beliebtesten National-Melodien einzuflechten, und was den Hof betraf, so waren alle seine Opern (Die Feste des Amor und Bacchus, Cadmus, Alceste, Theseus, Der Carneval, Atys, Isis, Psyche, Der Triumph Amors, Perseus, Phaeton, Amadis, Roland, Der Tempel des Friedens, Armida, Acis und Galathea, Achilles und Polyxena) darauf berechnet, der Prachtliebe und Eitelkeit seines königlichen Gebieters zu schmeicheln. Kaum kann man es jetzt begreifen, wie Lully's langweilige, monotone und alles höheren Aufschwungs fast ganz entbehrende Musik eine so weitverbreitete Berühmtheit erlangen

und behaupten konnte. Aber der Hof von Versailles gab damals für ganz Europa den Ton an. Was dort gefiel, mußte vortrefflich sein, und sobald Lully dort Beifall gefunden hatte, gehörte es zum guten Ton, ihn überall als den unerreichbaren Meister der Tonkunst zu bewundern. — Als daher Rameau, nachdem Lully 1687 gestorben war, und die Oper in ertödtender Einförmigkeit dahin siechte, mit einer frischeren und lebenskräftigeren Composition „Hippolyt und Aricia" im Jahr 1733 auftrat, fand er anfangs eine sehr kalte Aufnahme, und selbst nachdem er durch sein Ballet „Das galante Indien" und seine beiden Opern „Castor und Pollux" und „Dardanus" bereits seinen Ruf begründet hatte, war die Opposition von Seiten der Verehrer Lully's noch bedeutend genug. Ueberhaupt schien sich der Enthusiasmus für die Oper nachgerade erschöpft zu haben, und die Theaterdirectoren meinten, um die Theilnahme des Publikums wieder etwas anzuregen, nichts Besseres thun zu können, als wenn sie Piemontesische Sänger beriefen, die mit ihren komischen Operetten (zu denen unter andern die 1752 aufgeführte „Magd als Herrin" von Pergolese gehörte) auch wirklich anfangs großen Beifall fanden. Aber auch dies dauerte nicht lange. 1754 war man der Italienischen Sänger schon wieder überdrüßig, und schickte sie fort, so daß Jean Jacques Rousseau, der den italienischen Gesang lebhaft vertheidigte, nicht so Unrecht hatte, wenn er in seiner Abhandlung über die Französische Musik (1753) der Französischen Nation allen Sinn für das Musikalische absprach. Man that sich zwar nicht wenig darauf zu Gute, daß der allgemeine Enthusiasmus, mit dem 1774 Glucks „Iphigenie in Aulis" aufgenommen wurde, dies glänzend widerlege, und Rousseau selbst meinte: „Gluck hat meine ganze Theorie zerstört und alle meine Ideen geändert." Indeß hätte er sie sich nicht so schnell brauchen ändern zu lassen. Denn was bis auf die Zeiten Glucks nur zu sehr als Wahrheit sich bestätigt hatte, würde durch den ihm gezollten Beifall noch bei weitem nicht widerlegt sein, und es ist noch sehr die Frage, ob der Ausländer*) mit seinen Werken so viel Bewunderung gefunden hätte, wenn er nicht mit dem Melodienreichthum der Italienischen Musik die pathetische Declamation,

*) Gluck war 1716 in einem Dorf an der Böhmischen Grenze geboren, wo er frühzeitig verwaist aufwuchs, sich nach Prag bettelte, um dort die Musik zu erlernen. Siebzehn Jahre alt ging er von da nach Wien und Italien, wo er seine erste Oper „Artaxerxes" zur Aufführung brachte.

die Lully's und Rameau's ganzes Verdienst war, meisterhaft zu verbinden gewußt hätte. Fetis sagt daher in Beziehung auf die oft wiederholte Rede, daß Gluck der Begründer der eigentlichen „Französischen Musik“ sei, mit Recht: „Wenn diese wirklich etwas für sich Bestehendes ist, so kann Gluck ihr allerdings als treffliches Vorbild dienen. Aber vergessen wir nur nicht über dem Resultat die Ursachen. Daß ein gewisser pathetischer, leidenschaftlich bewegter Ausdruck, die Mitte haltend zwischen den funkelnden Melodien der Italiener und der tiefen, gewaltigen Harmonie der Deutschen, eine besondere Gattung der Musik für Frankreich bilden kann, deren Wunder der Genius der Nation in Zukunft vielleicht noch ans Licht fördern wird, will ich gern glauben. Aber man bedenke auch, daß diese Gattung stets von der Deutschen und Italienischen abhängen wird.“

Daß übrigens auch die Bewunderung Glucks weniger auf einer klaren Einsicht in die Vorzüge seiner Musik, als auf dem mächtigen Eindruck derselben und dem Reiz der Neuheit beruhte, beweist der schnelle Wechsel, in dem man von Gluck zu anderen Meistern eilte, um sie zu vergöttern und ebenso schnell wieder zu vergessen. Gluck hatte kaum mit seiner „Alceste“ und „Armida“ die höchsten Triumphe gefeiert, so wurde ihm von den Anhängern der Italienischen Oper Sacchini's „Olympiade,“ ferner der von Marmontel begünstigte Piccini, dessen „Roland“ 1778 mit glänzendem Erfolg gegeben ward, und Paesiello entgegengestellt, worauf sich ein heftiger Streit zwischen den Anhängern Glucks und Piccini's entspann, der dadurch geschlichtet werden sollte, daß jeder von beiden sich anheischig machte, eine „Iphigenia in Tauris“ zu componiren. Die Glucksche Oper kam 1779 zur Aufführung, und gab von der gigantischen Größe und Kraft des Meisters ein so glänzendes Zeugniß, daß sein Nebenbuhler eingeschüchtert erst zwei Jahre später, als Gluck mit seiner neuen Oper „Echo und Narciß“ durchgefallen war, mit seiner Iphigenia aufzutreten wagte.

Können wir nun auch den musikalischen Werth aller dieser Werke, zu dessen genauerer Würdigung ohnehin hier nicht der Ort sein würde, füglich auf sich beruhen lassen, so darf doch die Frage: Welche Bedeutung hatte bis dahin die Oper in geistiger und sittlicher Beziehung für Frankreich? nicht ganz mit Stillschweigen übergangen werden. — In Italien blieb dieselbe durch das musikalische Element geraume Zeit hindurch noch in Verbindung mit der Kirche. Francesco Durante z. B. schrieb zwar, ebenso wie

Carissimi, nicht für das Theater. Mit seinen Kirchensachen jedoch, in denen er die reizenden Melodien durch ein verstärktes Orchester mit Hinzufügung mehrerer Blaseinstrumente noch farbiger und klangreicher zu machen wußte, war er für die Operncomponisten ein fleißig nachgeahmtes Muster und Vorbild. Allerdings wurde die Kirchenmusik auf solche Weise immer weltlicher. Aber was sie an Würde verlor, kam der Opernmusik zu Statten. Die ehrwürdige Mutter gab gern für das anmuthige Kind her, was dieses haben wollte, und ihre aufopfernde Liebe ließ es immer herrlicher heranwachsen, während sie selbst nach und nach verarmte. Ein Glück nur, daß der alte gute Grund so fest, und der mütterliche Reichthum bedeutend genug war, um die verderblichen Folgen der leichtsinnigen Verschwendungssucht des Kindes nicht so bald spüren zu lassen, obwohl die beiden berühmten Castraten Farinelli und Caffarelli es geflissentlich darauf anzulegen schienen, die solide Musik der älteren Zeit in den Schaum perlender Triller aufzulösen, der ihnen zwar fürstlichen Reichthum brachte, der Kunst aber auf keinen Fall zum Vortheil war.

Die Französische Oper dagegen war vom ersten Anfang an ein Luxusartikel, nur dazu bestimmt, in Verbindung mit dem Ballet, der Schaulust und Eitelkeit des Versailler Hofes zu schmeicheln und für die dem vergötterten Monarchen dargebrachten sclavischen Huldigungen immer wieder neue Formen darzubieten. Unter solchen Umständen kann aber die wahre Kunst nimmer gedeihen. Denn sie ist eine Tochter der Freiheit, nicht jener, von welcher der Radicalismus so pathetisch zu schwatzen weiß, sondern der höheren sittlichen Freiheit, die eine Frucht der religiösen Gesinnung ist. Gerade mit dieser aber sah es zu den Zeiten Ludwigs XIV. und XV. am Französischen Hofe sehr bedenklich aus. Man gehörte äußerlich noch der katholischen Kirche an; ja Ludwig XIV. hatte, weil er von seinen Gewissensbissen so am leichtesten wieder frei zu werden hoffte, das zu Gunsten der ketzerischen Hugenotten gegebene Edict von Nantes wieder aufgehoben. Aber innerlich war die vornehme Welt schon längst mit dem Katholizismus zerfallen, ohne doch mit dem protestantischen Ketzerthum etwas gemein haben zu wollen, und um doch wenigstens irgendwo zu sein, hatte sie sich in das klassische Alterthum zurückgezogen, wodurch sie allerdings dem Volk noch mehr entfremdet wurde.

Nur zu bald sollte indeß die Zeit kommen, daß die Großen und Vornehmen mit eben dem gestraft wurden, womit sie gesündigt

hatten. Um der Reformation zu entgehen, hatten sich die mit der Kirche innerlich Zerfallenen zum klassischen Alterthum zurückgegewandt, aber gerade damit die Revolution vorbereitet. Denn diese sollte ja auch nichts Anderes, als eine Rückkehr zum klassischen Alterthum, oder eine Uebersetzung desselben in das Französische des XVIII. Jahrhunderts sein, — nur daß jetzt das Volk unternahm, was früher die Vornehmen für sich gethan hatten, und dabei offener, ehrlicher und consequenter verfuhr, als Jene. Offener und ehrlicher — denn während Jene lange genug im Stillen über ihre Kirche und deren Priester gespottet, dabei aber immer des Volkes wegen sich äußerlich zur Beobachtung der im Katholizismus feststehenden christlichen Gebräuche herabgelassen hatten, sprach dieses seinen Deismus laut und offen aus; es wollte äußerlich nicht anders scheinen, als es innerlich gesinnt war. Consequenter — denn ein richtiger Takt sagte ihm sehr bald, daß es eine alberne Inconsequenz sei, in religiöser Beziehung dem klassischen Alterthum, in politischer Hinsicht aber dem Siècle de Louis Quatorze angehören zu wollen. Breche man einmal mit dem Christenthum, wie es sich in der katholischen Kirche äußerlich darstelle, und wolle man sich für dasselbe durch die Wiederherstellung des klassischen Alterthums entschädigen, so müsse dies auch in durchgreifender und umfassender Weise geschehen. Denn die Religion des klassischen Alterthums stehe in einem zu innigen Zusammenhang mit seiner republikanischen Staatsverfassung, als daß man die eine haben und auf die andere verzichten könne. Je ernstlicher es also das Volk mit der Wiederherstellung desselben meinte, desto weniger wollte es sich damit begnügen, bloß die Olympischen Götter zum Spielen zu haben. Nicht die antike Kunst allein, auch die antiken Formen der Staatsverwaltung, die Sitten und die Feste der Alten sollten wieder hergestellt werden. Während daher die Oper und das Ballet bisher nur zu den Ergötzlichkeiten des Hofes gehört hatten, wurden sie nunmehr ein Hauptbestandtheil aller republikanischen Festlichkeiten. Und merkwürdig, — gerade das religiöse Moment, an das man, so lange die Olympischen Götter nur in der Versailler Hofsprache dem König ihre Huldigungen darzubringen hatten, mit keiner Silbe gedacht, trat eben jetzt, in den stürmischen und blutigen Zeiten der Anarchie, mit seiner unwiderstehlichen Macht siegreicher als je hervor, und eben die Künste, welche kurz vorher dazu hatten dienen müssen, das christliche Bewußtsein zu Grabe zu tragen, die Oper und das Ballet, wurden nunmehr das Mittel, dem Bedürfniß nach gottesdienstlicher Er-

bauung Befriedigung zu gewähren. Bald nach der Erstürmung der Bastille erhielt Desangiers-Janson den Auftrag, ein „Hierodrama“ zu schreiben, das an die bedeutendsten Scenen dieser Begebenheit erinnern sollte, und mit großem Pomp in der Kirche Notre-Dame aufgeführt wurde. Ebenso war das Fest des höchsten Wesens, dessen Feier der Convent mit den Worten: „Das Französische Volk erkennt das Dasein des höchsten Wesens und die Unsterblichkeit der Seele an, und es soll daher am 20. Prairial zu Ehren dieses höchsten Wesens ein Fest gefeiert werden,“ decretirt hatte, äußerlich betrachtet nichts Anderes, als ein theatralisches, ambulatorisches Ballet, bei dem die Tänzerinnen der Oper figuriren mußten, und dennoch sprachen sich in den Hymnen, die dabei angestimmt wurden, religiöse Empfindungen aus, die deutlich genug bewiesen, wie wenig sie selbst im Zustande der größten Verwilderung sich ganz unterdrücken lassen.*) Zugleich boten diese Hymnen für die Componisten fast zum ersten Mal Gelegenheit dar, religiöse Gefühle, von denen sie wirklich durchdrungen waren, in Tönen auszudrücken, und daher sind sie in der That frischer und auch in künstlerischer Hinsicht besser, als Alles, was die Französischen Tonkünstler, so lange sie sich nur auf die Nachahmung Italienischer Muster beschränkten, zu Tage gefördert hatten.

Ueberhaupt begann seit dem Jahr 1792 auch in musikalischer Hinsicht eine neue Ordnung der Dinge. Die alten Privilegien waren beseitigt, und der Aufführung fremder Werke trat jetzt kein Hinderniß mehr in den Weg. — In Deutschland hatte die einheimische Oper, nachdem sie von den Componisten wie von den Dichtern war aufgegeben worden, lange Zeit den Oratorien Platz gemacht, und an den Höfen waren es Italienische Sänger, die den Operngeschmack kunstliebender Fürsten befriedigten. Trotz der Geringschätzung jedoch, mit der die Letzteren auf einheimische Talente

---

*) Der Anfang des einen Hymnus z. B. lautete:

Père de l'Univers, suprême intelligence,
Bienfaiteur ignoré des aveugles mortels,
Tu révèles ton être à la reconnaissance,
Qui seule éleva tes autels,

und die Schlußworte waren:

Tu n'as point de passé, tu n'as point d'avenir,
Et sans les occuper, tu remplis tous les mondes,
Qui ne peuvent te contenir.

herabblickten, hatten sich wackere Künstler, wenn sie nach dem sorgfältigen Studium der Italienischen Meister zu der Ueberzeugung gekommen waren, daß sie, wie für die Kirche, so auch für das Theater etwas Ordentliches schreiben könnten, nicht abhalten lassen, hin und wieder ein Singspiel zu componiren, und wie in Italien, so kamen auch hier die kirchlichen Oratorien der weltlichen Oper zu Statten. Daher fanden Georg Benda's Operetten „Der Dorfjahrmarkt" (1774) „Walther" (1776) „Romeo und Julie" (1778), vor allen aber seine „Ariadne auf Naxos" und die „Medea" bei den Kennern ebenso sehr, wie bei dem Volk verdienten Beifall. Noch mehr war dies bei den Operetten des „Vater Hiller" der Fall, dessen „verwandelte Weiber" (1764) „Lottchen am Hofe" (1767) „Die Liebe auf dem Lande" und „Die Jagd" (1770) entschiedene Lieblingsstücke des Volkes waren, das durch die herzinnige Freude, mit der es das ihm Dargebotene aufnahm, einer gedeihlichen Entwickelung der Kunst förderlicher war, als die im hellsten Glanz strahlende Gnadensonne fürstlicher Gunst ihr je hätte werden können.*) Neben Hiller war Ditters von Dittersdorf durch seine Operetten: „Doctor und Apotheker" (1786), „Die Liebe im Narrenhause" (1787) „Betrug durch Aberglauben" (1788)

---

*) In dem an die Herzogin Anna Amalia von Sachsen-Weimar gerichteten Dedicationsgedicht, das dem Text zu der „Jagd" vorangeschickt ist, heißt es:

„Wenn unsre teutsche Schauspielkunst
Nicht Eines Fürsten Schutz, nicht Eines Höflings Gunst
Durch ganz Germanien sich kaum zu rühmen wußte,
Bald Gallien durch Witz, bald Welschland durch Gesang.
Wo sie kaum athmete, sie wiederum verdrang,
Wenn man das kleinste Lob der armen Kunst versagte,
Sobald sie sich nur zu gefallen wagte,
Was Wunder, daß sich nie ihr Lob
Zu jener Bühnen Stolz erhob?
Daß Teutschlands Dichter selbst Kothurn und Sokkus scheuten,
Und jeden Schritt, den sie darauf gethan, bereuten?

Gewiß war es zu verzeihen, wenn dergleichen schüchterne Klagen bisweilen laut wurden. Denn im Vergleich mit den königlichen Gnadenbeweisen, deren sich Lully rühmen durfte, nehmen sich allerdings die 50 Thlr., die Hiller für eine Oper erhielt, sonderbar genug aus. Aber gerade dergleichen beschränkte Verhältnisse waren nothwendig, wenn aus der Deutschen Musik etwas Ordentliches werden sollte.

„Rothkäppchen“ (1789) „Der Schiffspatron oder der neue Gutsherr“ (1790) „Hocus Pocus“ (1793) „Der gefoppte Bräutigam“ (1795) „Don Quixote“ und „Der Schach von Schiras“ (1796) zu einem gleichen Liebling des Volkes geworden, und rühmlich stand neben ihm sein Freund, der fruchtbare und vielbeliebte Wenzel Müller mit seinen Singspielen: Das Sonntagskind, die Schwestern von Prag, Das Donauweibchen, Die Teufelsmühle, Das Fest der Braminen, Der Jahrmarkt zu Grünewalde, Der alte Ueberall und Nirgends ꝛc. Nicht minder zeichneten sich aus: Joseph Schuster, der in Italien selbst dem Jomelli vorgezogen wurde, durch die beliebten Operetten: Der Alchymist, Die wüste Insel, Jeder bleibe bei seines Gleichen, Die Geizigen in der Falle, Doctor Murner, Sieg der Liebe über die Zauberei; Himmel mit seiner „Fanchon;“ Johann Schenk mit seinem „Dorfbarbier;“ Winter mit seinem „unterbrochenen Opferfest“ und der tief fühlende Fesca mit seinen beiden Opern „Cantemire“ und „Omar und Leila;“ vor Allen aber der unerreichbar große und liebenswürdige Mozart, dessen „Figaro“ 1793 auch in Paris aufgeführt wurde, aber dort natürlich nicht so viel Beifall fand, als Mehül's „Horatius Cocles.“ Denn für das Pariser Publikum jener Zeit reichte es noch lange nicht hin, ihm ein unübertreffliches Meisterwerk dargeboten zu haben, um es geneigt zu machen, einem deutschen Componisten die verdiente Bewunderung zu Theil werden zu lassen. Es mußte erst irgendwie zu der Ueberzeugung gebracht worden sein, daß es sich lächerlich mache, wenn es das Dargebotene nicht schön finden wolle — dann allerdings verstand sich der stürmische Applaus von selbst.

Unter den Operncomponisten der neuen Zeit mögen hier nur noch kurz von Deutschen: der große Meister der Instrumente Beethoven mit seinem „Fidelio,“ Carl Maria von Weber mit seinem echt volksthümlich romantischen „Freischütz,“ Weigel mit seiner idyllischen „Schweizerfamilie,“ Spohr mit seiner lieblichen „Jessonda“ und seinem „Faust;“ Meyerbeer mit seinen „Hugenotten“ und „Robert der Teufel;“ außerdem Kreuzer, Marschner, Reissiger, Lortzing ꝛc.; von Italienern: der süße und liebenswürdige Rossini, sein bei weitem ihm nicht gleichkommender Nachahmer Bellini, ferner Donizetti und Mercadante, die ebenso wenig ihr Vorbild Rossini zu erreichen vermochten, und Spontini, der sich jedoch entschieden von der Italienischen Musik hinweg- und der Deutschen zuwandte; von Franzosen

endlich neben **Mehül**, **Gretry** und **Cherubini**, der beliebte **Nicolo Isouard**, **Boyeldieu**, **Herold**, **Auber**, **Halevy** rc. genannt werden.

Fassen wir übrigens den gegenwärtigen Zustand der Oper im Großen und Ganzen ins Auge, so werden wir uns durch ihr glänzendes Aeußere nicht dürfen täuschen lassen über das, was ihr fehlt. Höchst treffend meinte **Rossini**, als man ihn fragte, warum er sich in neuerer Zeit vom Theater so ganz zurückgezogen habe: „Des Italienischen Bum Bum bin ich müde; Französisch componiren mag ich nicht, und Deutsch kann ich nicht.“ — Der Italienische Melodienzauber übte, so lange er durch eine gewisse, dem Kirchenstyl entlehnte Würde gehoben und getragen wurde, eine unwiderstehliche Macht aus. Als aber die Kirche Alles hergegeben hatte, was sie geben konnte, und ihre Musik selbst immer mehr verweltlicht war, mußte die Opernmusik zuletzt zu einem verschwommenen Singsang werden, dem es an Saft und Kraft fehlte. Die Franzosen dagegen haben in der Musik von jeher mehr parlirt und declamirt, als gesungen. Nun war es allerdings verzeihlich, wenn sie meinten, ihre Musik müsse sofort nicht nur besser, sondern die beste werden, wenn sie mit ihrem declamatorischen Element das Cantabile der Italiener vereinigten. Aber wie leicht sich dies auch in der Theorie machte, so schwierig war es in der Praxis, und nur wenigen Componisten wollte es gelingen, beides zu verbinden. Die Deutschen endlich, die ihrem Nationalcharakter nach vielleicht am meisten dazu berufen sind, nicht, wie die Franzosen, jene beiden Elemente gleich Stäben geschickt aneinander zu schweißen, sondern eine eigenthümliche Opernmusik zu produciren, welche die declamatorische Wahrheit mit der melodiösen Schönheit in sich vereinigt, haben, obwohl sie einen **Mozart** zum Führer und Vorbild hatten, in neuerer Zeit zu sehr für die ausländische Musik geschwärmt und sich in Nachahmung derselben gefallen, als daß sie nicht vielfach vom rechten Wege abgeirrt wären. Dürfen wir aber der Geschichte als Lehrerin trauen, so wird auch in dieser Beziehung eine Regeneration der Opernmusik nur dann zu hoffen sein, wenn sie eine würdige Kirchenmusik zur Seite hat, welche als die ältere, ernstere Schwester das muthwillige und fröhliche Kind leitet und vor Verirrungen schützt.

XXXV.

Das Französische Theater.

Bis zu den Zeiten Rabelais' (1483—1558) hatte sich die Französische Literatur in nationaler Eigenthümlichkeit entwickelt, und noch in dem Jahre 1539 war das Mysterium „Abrahams Opfer" von acht Personen zu Paris vor dem König gespielt, mit Beifall gesehen worden. Ebenso hatte man sich an dem 1540 im Hotel de Flandres zu Paris gespielten geistlichen Drama „l'Apocalypse de St. Jean" in drei Theilen noch ganz ebenso, wie in früheren Zeiten, erbaut und ergötzt. Aber von da an unterbrach das neu erwachte Studium der alten Klassiker in Verbindung mit der ihm zu Statten kommenden, neu erfundenen Buchdruckerkunst diesen natürlichen Entwickelungsgang. Die klassische Literatur, bis dahin nur von einzelnen Eingeweihten gekannt, stand mit einem Male in ihrer ganzen Schönheit und Vollkommenheit vor Aller Blick, und erfüllte Alles mit einem wahrhaft trunkenen Entzücken und blindem Fanatismus. Man schwelgte in den alten Klassikern und schwärmte für sie. Nur bei ihnen fand man jene ideale Schönheit, nach der man strebte, und um das ersehnte Ziel so schnell wie möglich zu erreichen, verließ man das Einheimische, und sprang von dem nationalen Grund und Boden, auf dem man bisher fortgeschritten war, fast mit einem Satze auf den des klassischen Alterthums hinüber. Nicht bloß der Form, sondern auch dem Inhalt nach fand man dort allein das Schöne und Nachahmungswerthe, und Niemanden kostete es auch nur einen Seufzer, von der heiteren, kräftigen Literatur des Mittelalters zu scheiden, und seine sinnigen, wunder-

samen Dichtungen gegen die mythologischen Stoffe des griechischen Alterthums einzutauschen.

Von besonderem Einfluß war hierbei die Centralisation, welche die verschiedenartigsten Provinzen, wie sie nach und nach an Einen Herrscher gekommen waren, nach ein und demselben Gesetz zu regieren und zu ein und derselben Sprache und Denkweise zu verpflichten, als heilsam und nothwendig erscheinen ließ. Wie Ludwig XIV. in politischer Hinsicht mit der Peitsche in der Hand sagen konnte: „L'état c'est moi," so durfte in Beziehung auf die socialen Verhältnisse Paris sprechen: „La France c'est moi." Paris allein war für den Pariser, und nicht nur für ihn, sondern für alle Bewohner der Provinzen das Centrum der Bildung und des guten Geschmacks, die Provinz dagegen, eben weil sie Provinz war, lächerlich und verächtlich. Die verschiedenen Dialekte, die im Süden und Norden von Frankreich geredet wurden und werden, waren durch das Wort „Patois" gebrandmarkt und von der durch Richelieu gegründeten Akademie, die ihren Sitz natürlich in Paris hatte, für immer von der Theilnahme an der Fortbildung der Sprache ausgeschlossen. Auch für das Ausland galt nur der Pariser als Franzose, und seine Sprache allein für das wahre Französisch. Wer anders redete, als er, den erklärte man lieber kurzweg für keinen echten Franzosen, als daß man sich dadurch in dem einseitigen und schiefen Urtheil über ein ganzes Land und Volk hätte irre machen lassen.

An der Spitze dieser antikisirenden Richtung stand das berühmte Siebengestirn (la Pleïade française): Jodelle, du Bellay, Antoine de Baif, Pontus de Thyard, Remi Belleau, Jean Daurat und vor allen andern der als glänzendster Stern desselben gefeierte Ronsard, den man als den „Fürsten der Französischen Dichter" pries. In Beziehung auf die dramatische Poesie aber war es namentlich Jodelle (st. 1557), der durch seine, den antiken Mustern mit ängstlicher Treue nachgebildete und 1552 vor dem König unter rauschendem Beifall gespielte „gefangene Kleopatra" den gänzlichen Untergang der bisherigen geistlichen Spiele entschied, und das sogenannte klassische Drama in Frankreich einführte.

Nun ist es allerdings nicht zu leugnen, daß man auf solche Weise zunächst nur den Zeitgenossen die mühevollen Lehrjahre zu ersparen, und sie mit einem Mal in den Besitz alles dessen zu setzen gedachte, was an den Meisterwerken der Griechen und Römer mit

Recht bewundert wurde. Aber schon oben, in dem Abschnitt über die Oper, ist darauf hingedeutet worden, wie sehr man sich irrte, wenn man damit zugleich den durch die Reformation angeregten Kämpfen zu entgehen hoffte. Die Revolution d. h. die Zeit, in der das Volk sich im Ernst dem klassischen Alterthum zuwandte, während es vorher nur die Großen und Vornehmen zu ihrem Amüsement gethan hatten, forderte mit grausamer Strenge alle die Opfer, denen man sich in den Zeiten der Reformation zu entziehen gesucht hatte, und ließ das Unrecht schwer büßen, das man an den armen Hugenotten begangen, indem man sie mit erheucheltem Glaubenseifer verfolgte, während man doch selbst mit der Kirche, für die man mit blutigen Waffen stritt, innerlich zerfallen war. Damals indeß schien es immer noch das bequemste Auskunftsmittel, wenn man sich, statt auf jene religiösen Streitfragen einzugehen, für die in Deutschland so eifrig und bis zum letzten Blutstropfen gekämpft wurde, stillschweigend aus der christlichen Kirche auf das Gebiet des klassischen Alterthums zurückzog. Man sagte damit zu den Grundsätzen und Lehren der Reformatoren weder Ja noch Nein; die Kirche blieb in ihrer ganzen mittelalterlichen Herrlichkeit ruhig stehen, und je verdrüßlicher es schien, offen mit ihr zu brechen, desto leichter entschloß man sich dazu, ihr äußerlich ganz die vormalige Achtung und Ehrfurcht zu beweisen; nur mußten die Priester auch ihrerseits es ruhig geschehen lassen, daß man den, um ihren Credit gekommenen, mittelalterliche Heiligen die Olympischen Götter und Göttinnen substituirte, und die entschwundene christliche Begeisterung durch begeistertes Schwärmen für die klassische Schönheit zu ersetzen suchte. Sehr bezeichnend für diese Geistesrichtung sagt Boileau in seiner Art poétique (Chant III.), wo er von dem Ursprung des Theaters in Frankreich spricht:

Chez nos dévots aïeux le théâtre abhorré
Fut longtemps dans la France un plaisir ignoré.
De pélerins, dit-on, une troupe grossière
En public à Paris y monta la première;
Et sottement zélée en sa simplicité
Joua les Saints, la Vierge, et Dieu, par piété.
Le savoir, à la fin dissipant l'ignorance,
Fit voir de ce projet la dévote imprudence.
On chassa ces docteurs prêchants sans mission;
On vit rénaitre Hector, Andromaque, Ilion.

Nun wird allerdings Niemand den Spielen der Brüder von

der Passion große poetische Verdienste zuschreiben. Gewiß aber war es nicht der gute Geschmack oder Boileau's „Savoir“ allein, welches jene religiösen Spiele verscheuchte. Wäre man mit dem Inhalt derselben noch eben so einverstanden gewesen, wie die dévots aïeux, dann würde man sich auch mit einer mangelhafteren Form begnügt oder statt dieser eine andere, geschmackvollere erfunden haben. Aber wie so oft, war auch hier die Unzufriedenheit mit der Form der bloße Vorwand für die Unzufriedenheit mit dem Inhalt, und in dieser Beziehung ist es höchst charakteristisch, wenn Boileau sagt:

„On chassa ces docteurs, prêchants sans mission.“

Aus den Kirchen ließ sich das Christenthum mit seinen katholischen Cultusformen nicht verdrängen. Man hätte denn, wie die Deutschen Reformatoren, offen und frei gegen den Papst und die Römische Hierarchie protestiren müssen. Aber was man sich, um einen solchen Conflict zu vermeiden, von den Priestern auf der Kanzel ohne Widerrede gefallen ließ, das brauchte man sich darum von den Mysterienspielern nicht mehr gefallen zu lassen, und es klang sogar höchst gottesfürchtig, wenn man erklärte: Jene sind die berufenen und verordneten Diener der Kirche; ihr aber seid „docteurs prêchants sans mission.“

Die Abschaffung der alten Mysterien würde nun an und für sich nicht so viel zu bedeuten gehabt haben. Die Zeit der mittelalterlichen Frömmigkeit mit ihrem Ernst und ihren Spielen war einmal vorüber. Aber die innere Unwahrheit, deren man sich dabei schuldig machte, mußte nothwendig schon damals ihre Strafe nach sich ziehen. Mit verbindlich klingenden, aber unwahren Höflichkeitsfloskeln hatte man das mittelalterlich kirchliche Christenthum, wo es sich thun ließ, hinauscomplimentirt; dieser Charakter des leeren äußeren Scheines mußte daher auch an dem haften, was man an die Stelle jener anstößig gefundenen Mysterien treten ließ, und das klassische Theater der Franzosen mit seinen leeren Tiraden, seinem hohlen Phrasenprunk und seinen gespreizten Figuren war nur eine Folge jener oberflächlichen Palliativkur, durch die man mit leichter Mühe und ohne Aufsehen jene Uebel zu beseitigen hoffte, gegen welche die gründlicher zu Werke gehenden Deutschen Reformatoren einen Kampf auf Tod und Leben unternehmen zu müssen glaubten.

Wollten die Franzosen statt jener Mysterien andere, dem geläuterten Geschmack besser entsprechende, dramatische Spiele haben, die sich den Meisterwerken des klassischen Alterthums an die Seite

stellen ließen, so wäre es natürlich gewesen, wenn sie gesagt hätten: „Im Besitz dieser und jener Ideen und Mittel haben die Griechen ihre vollkommenen Werke geschaffen; unsere modernen Ideen und Mittel stehen in dem und dem Verhältniß zu den griechischen; wollen wir also gleich vollkommene Werke schaffen, so müssen wir das Verfahren so und so abändern.“ Wollten sie jedoch so sprechen, dann mußten sie auch auf das Verhältniß des Christenthums zum Heidenthum genauer eingehen; sie mußten sich die Frage zu beantworten suchen, worin der Welt umbildende Einfluß des Christenthums bestanden habe, und welches der Grund sei, daß sich die Zeiten der christlichen Bildung und Weltanschauung so wesentlich von den Zeiten des klassischen Alterthums unterscheiden. Aber gerade das wollte man nicht. Man glaubte sich vor sich selbst, und der Kirche gegenüber, am meisten gesichert und gerechtfertigt, wenn man, von Christenthum und Kirche ganz abstrahirend, sich mit einem Male auf jenen klassischen Grund und Boden versetzte, und diese Scheu, dieses absichtliche Vermeiden alles dessen, was irgendwie einen Conflict mit der Kirche hätte können fürchten lassen, erklärt es zur Genüge, warum man sich in die eng gezogenen Grenzen der Klassicität einschloß. Draußen tobte überall der Krieg, und Jeder, der sich dort blicken ließ, mußte auf die Frage: „Römischer Katholik oder Protestant?“ eine entschiedene Antwort geben. Die Klassicität aber war gleichsam ein festes Kastell, das weder die eine, noch die andere Partei anzugreifen wagte. Wer sich hierher zurückzog, war geborgen; natürlich aber nur so lange, als er sich innerhalb der Grenzen dieses neutralen Gebietes hielt, und nicht aus dem Schutz einer künstlich reproducirten, zweitausendjährigen Vergangenheit in das wildbewegte stürmische Leben der Gegenwart heraustrat.

Betrachtet man die Bestrebungen der Französischen Klassiker von dieser Seite, so wird man selbst die engherzigsten und wunderlichsten Regeln, die von ihnen aufgestellt wurden, leicht begreifen. Man ist immer befangen, wenn man sich nicht seines vollen guten Rechtes mit zweifelloser Sicherheit bewußt ist, und wird immer engherzig und wunderlich, wenn man, um sich selbst keiner Gefahr auszusetzen, tausenderlei Rücksichten nehmen zu müssen glaubt. Daher mußten ihre dramatischen Arbeiten ganz nach den Regeln der altklassischen Bühne eingerichtet sein, und jede Tragödie, wäre das Süjet dazu auch eine Begebenheit aus der neuesten Zeitgeschichte gewesen, immer so klingen, als wäre sie aus dem Griechi-

schen des Euripides übersetzt. Da nun in den Griechischen Tragödien die Hauptpersonen meist aus königlichem Geschlecht sind, so mußten natürlich auch die tragischen Helden der Französischen Bühne von solcher Abstammung sein. Boileau sagt daher in seiner Poetik (3. Gesang):

Voulez-vous longtemps plaire et jamais ne lasser?
Faites choix d'un héros, propre à m'interesser,
En valeur éclatant, en vertus magnifique,
Qu'en lui, jusqu' aux défauts, tout se montre héroïpue,
Que ses faits surprenants soient dignes d'être ouïs,
Qu'il soit tel, que César, Alexandre, ou Louis.

Ebenso mußten, weil die Griechischen und Römischen Tragödien in fünf Akte eingetheilt zu werden pflegten, auch die Französischen nothwendiger Weise fünf Akte haben. Eine ordentliche Tragödie in zwei oder drei Akten war dem Französischen Klassiker ein Unding. Noch weniger aber konnte er sich eine Tragödie denken, die nicht in Versen war, und deren Helden nicht eine gewisse hochklingende und an das Griechische erinnernde Sprache führten. Es ist für uns heutzutage ergötzlich genug, zu hören, mit welchem Eifer Boileau diese tragische Heldensprache als das wahre Kleinod der echten Poesie in Schutz nimmt, und seine Schilderung, die zunächst den epischen, nicht minder aber auch den tragischen Dichtern als Vorschrift dienen soll, giebt uns von dem Zeitalter des Roccocogeschmackes ein ziemlich treues Bild. Es heißt nämlich im dritten Gesang der Poetik:

Là, pour nous enchanter, tout est mis en usage,
Tout prend un corps, une ame, un esprit, un visage,
Chaque vertu devient une divinité,
Minerve est la prudence, et Vénus la beauté;
Ce n'est plus la vapeur, qui produit le tonnèrre,
C'est Jupiter armé, pour effrayer la terre;
Un orage terrible aux yeux des matelots,
C'est Neptune en courroux, qui gourmande les flots;
Echo n'est plus un son, qui dans l'air rétentisse,
C'est une Nymphe en pleurs, qui se plaint de Narcisse.
Ainsi, dans cet amas de nobles fictions,
Le poète s'égaie en mille inventions.

. . . .

Sans tous ces ornemens le vers tombe en langueur,
La poésie est morte, ou rampe sans vigueur.

Nun ist es allerdings wahr, daß Corneille, der erste unter den dramatischen Dichtern der klassischen Bühne, nicht aus Boileau's Poetik seine Verse machen gelernt hat. Denn er trat schon 1625 mit seinem ersten Stück „Melite" auf, während Boileau erst 1636 geboren wurde. Aber was jener nicht von diesem, das konnte desto eher dieser von jenem lernen, und in der That sind Boileau's Vorschriften über das Drama meist aus den Werken des Corneille und Racine entnommen.

Die bedeutendsten Arbeiten des Ersteren, „Medea," sein erstes, dem Seneca nachgebildetes Trauerspiel; der „Cid," welcher 1636 aufgeführt wurde und trotz der ungünstigen Kritik von Seiten der steifen Französischen Akademie, beim Volk so großen Beifall fand, daß man noch lange nachher, um etwas Vorzügliches zu bezeichnen, sagte: „Cela est beau, comme de Cid," seine minder gelungenen „Horatier," sein viel bewunderter „Cinna," sein „Polyeucte," zu dem er den Stoff aus der christlichen Märtyrergeschichte*) entnahm, sein „Pompejus" und die „Rodogune," die er selbst für sein Lieblingsstück erklärte, können dem Inhalt wie der Form nach hier als bekannt vorausgesetzt werden. Wichtiger jedoch, als das, was in ästhetischer oder dramaturgischer Hinsicht über Corneille und seine Schauspiele gesagt werden könnte, ist für den gegenwärtigen Zweck

*) Uebrigens that er es nicht, ohne sich deshalb vor den Kunstrichtern zu entschuldigen und einige berühmte Männer als Autorität für sein Wagniß geltend zu machen. „Ceux," sagt er in seinem Examen de Polyeucte, „qui veulent arrêter nos héros dans une mediocre bonté, où quelques interpretes d'Aristote bornent leur vertu, ne trouveront pas ici leur compte, puisque celle de Polyeucte va jusqu' à la sainteté, et n'a aucun mélange de faiblesse. J'en ai déjà parlé ailleurs, et pour confirmer ce, que j'en ai dit, par quelques autorités, j'ajouterai ici, que Minturnus dans son Traité du poète agite cette question „Si la Passion de Jésus-Christ et les martyres des Saints doivent être exclus du théatre, à cause qu'ils passent cette mediocre bonté," et résout en ma faveur. Le célèbre Heinsius, qui non seulement a traduit la Poétique de notre Philosophe, mais a fait un traité de la constitution de la tragédie selon sa pensée, nous en a donné une sur le martyre des Innocents. L'illustre Grotius a mis sur la scène la Passion même de Jésus-Christ, et l'histoire de Joseph, et le savant Buchanan a fait la même chose de celle de Jephté et de la mort de St. Jean-Baptiste. C'est sur ces exemples, que j'ai hasardé ce poëme etc.

eine Hinweisung auf die Stellung, die er in kirchlicher und politischer Beziehung einnahm, und die großentheils auch das eigenthümlich gespreizte Wesen erklärt, das seit seiner Zeit auf der Französischen Bühne heimisch wurde. Treffend bemerkt Capefigue in seinem Louis XIV. (I. 48): „Zwei Ideen sind es, die im Gebiet der Moral unaufhörlich mit einander im Kampf liegen. Von der einen Seite: Die Macht mit dem Gehorsam und der Hierarchie; von der andern: Die Freiheit mit dem gereizten Rechtsgefühl und dem leidenschaftlichen Ringen nach Unabhängigkeit. Diese Ideen ändern ihre äußere Erscheinungsform, aber sie selbst gehen nicht unter. Mögen sie sich in ein mythologisches oder religiöses Gewand kleiden, oder in einem Streit zwischen Willensfreiheit und Vorsehung, Katholizismus oder Protestantismus, absolutem Königthum oder uneingeschränkter Feudalität, Krone oder Parlament, Geistesfreiheit oder Censur, Gläubigkeit oder philosophischem Skepticismus darstellen, der Kampf ist immer derselbe. So hat es denn auch nichts Befremdendes, daß nach dem Sieg der Königlichen Macht über die Fronde die Gedankenfreiheit sich wiederum geltend zu machen sucht. Sie nimmt andere Formen an, aber ihrem Wesen nach ist sie dieselbe, wie in den der Fronde günstigeren Zeiten. Ihrer Schule gehört nun auch Corneille an. Wer erkennt nicht in seinen Werken eine männliche und feste Vorliebe für die Republiken des Alterthums? Nur einem glühenden Verehrer der Römischen Freiheit konnten eine solche Pracht republikanischer Ausdrücke, solche ernste Bilder von den schönen Zeiten des Senats und der Tribunen zu Gebote stehen. Corneille ist durchaus nicht monarchisch; er hat zu sehr im Tacitus den Haß der absoluten Gewalt und der Tyrannei studirt, um nicht einen lebendigen und tiefen Eindruck davon bewahrt zu haben. Seine Muse trägt die Römische Toga und lebt auf dem Forum. Wenn Corneille als schwacher Greis dem großen König Weihrauch streut, so thut er es mit einem ernsten Wort; es ist eine Schmeichelei, die da bewundert, aber nicht das Knie beugt, und die ältere Schule, der Corneille noch angehört, beweist zwar dem mächtigen Gebieter ihre Ehrfurcht, aber nur, um im Stillen den Verlust der öffentlichen Freiheit zu beklagen.“

Ist diese Auffassung der literarischen Wirksamkeit des Corneille richtig — und wer die Tragödien des Dichters je mit Aufmerksamkeit gelesen hat, wird dies schwerlich in Abrede stellen — dann erklärt sich das Meiste, was uns sonst an dem klassischen Theater

der Franzosen wunderlich und seltsam erscheinen könnte, sehr einfach. Mit dem Reformationszeitalter war der Trieb nach individueller Freiheit einmal erwacht, und wie man in Deutschland, wo sich der Kampf gegen die feindlichen Gegensätze fast ausschließlich auf dem theologischen Gebiet concentrirte, Alles daransetzte, die christliche Freiheit des Apostolischen Zeitalters wieder zu erlangen, so äußerte sich eben derselbe Trieb in Frankreich, wo man sich mehr für die Politik, als für die Theologie interessirte, in der heißen Sehnsucht nach der republikanischen Freiheit des klassischen Alterthums. Und je gewaltiger die Macht des Gebieters war, die einem solchen Republikanismus gegenüberstand, desto leichter begreift sich die gereizte Stimmung, in welcher dieser Worte auf Worte und Tiraden auf Tiraden häufte, um dem gepreßten Herzen Luft zu machen, und wenigstens durch seine Theaterhelden sagen zu lassen, was er selbst zu sagen vor dem mächtigen Ludwig XIV. sich nicht getraute. In Deutschland war man seinen Fürsten aufrichtig ergeben, und je mehr man sich mit gutem Gewissen auf diesen treuen Gehorsam berufen durfte, desto offener forderte man in religiösen Dingen die von der Römischen Hierarchie verkümmerte Freiheit. In Frankreich dagegen dauerte es lange, ehe die Fronde ihren Haß gegen die absolute Königsgewalt vergessen konnte, und darum schien es ihr nothwendig, sich wenigstens der Kirche treu und ergeben zu zeigen. Man glaubte die Vorliebe für die Römische Republick durch strengen Gehorsam gegen die Römische Kirche rechtfertigen zu müssen, — eine Selbsttäuschung, die allerdings nicht von langer Dauer sein konnte. Denn jener Römische Republikanismus, wie Corneille sich ihn dachte, war in der That unvereinbar mit einem Gehorsam, wie ihn die Römische Hierarchie grundsätzlich fordern mußte, und daher spricht sich auch Voltaire, „Corneille's Soldat," wie er sich selbst nennt, ganz anders über die Kirche und das Christenthum aus.

Einen interessanten Gegensatz zu dem republikanischen Corneille bildet der durch und durch royalistische Racine, der gleich Boileau und Moliere, nichts Höheres kennt und weiß, als die Majestät seines königlichen Gebieters, dessen Muse keine andere Aufgabe hat und haben will, als die Vergötterung Ludwigs XIV., und der ganz eigentlich am gebrochenen Herzen stirbt (1699), „parce que Louis le Grand ne l'a point regardé." Alle seine Stücke (die Thebaide oder die feindlichen Brüder, Alexander, Andromache, Berenice, Britannicus, Bajazeth, Mithridat, Iphigenia, Phädra,

Athalie, Esther) haben nur den Zweck, in den reinsten und schönsten Versen den gefeierten Monarchen zu verherrlichen. In der „Andromache" reißt sich Hektor von seiner Gemahlin los, um damit zu lehren, wie man sich selbst durch die innigsten Bande der Liebe nicht dürfe abhalten lassen, dem Königlichen Rufe Folge zu leisten. Aehnliche Züge finden sich in allen übrigen Stücken, und am bemerkenswerthesten ist in dieser Beziehung Racine's Meisterwerk, die „Athalie," deren Aufführung gerade in die Zeit fällt, da der Prinz von Oranien, von den Protestanten in England auf den Thron gerufen, den katholischen König Jakob II., seinen Schwiegervater, verdrängt hatte, der nach Frankreich flüchten mußte, wo er von Ludwig XIV. sehr freundlich aufgenommen wurde. Die französischen Katholiken säumten nun nicht, die Gemahlin des Prinzen von Oranien, Maria, mit der grausamen Tullia,*) die ihrem Kutscher befahl, unbekümmert über den Leichnam ihres Vaters Servius Tullius hinwegzufahren, oder mit der Jüdischen Athalia (2. Chron. 22) zu vergleichen, und es ist sehr wahrscheinlich, daß Racine eben dadurch zur Wahl jenes biblischen Stoffes veranlaßt wurde. Die Zeitgenossen wenigstens fanden in der stolzen und allen sanfteren Gefühlen widerstrebenden Königin ein Bild jener Maria, der hartherzigen Tochter ihres, durch den eigenen Gemahl vertriebenen Vaters; in Nathan glaubten sie den Calvinistisch gesinnten Jurieu, in dem Volksstamm Joad den Repräsentanten des Englischen Katholizismus, und in dem geretteten und nachher auf den Thron erhobenen Kind Joas den Prinzen von Wales zu erkennen, der in der Englischen Geschichte unter dem Namen „der Prätendent" bekannt ist, und von den katholischen Mächten Frankreich, Spanien und vom Papst ebenso entschieden anerkannt wurde, als das Englische Parlament zu Gunsten der Königin Anna ihm den Thron streitig machte. — Aehnliches gilt von der „Esther," die gewöhnlich

*) Ein Epigramm aus der damaligen Zeit lautet:
„Puisque c'est pour régner, prends le plus curt chemin.
Ne crains pas de passer sur le corps de mon pére,
Ce n'est pas une affaire,"
Disait à son cocher la femme de Tarquin.
Fais-toi voir en nos jours une fille plus dure
Pousse sans nul égard ton orgueil plus avant,
Et foulant à tes pieds le sang et la nature,
Passe, afin de régner, sur ton père vivant.

nur als Beispiel angeführt wird, wie auch ein reicher und schöner Geist sich verirren könne. Inwiefern ein solches Urtheil in ästhetischer Hinsicht begründet ist oder nicht, braucht hier nicht näher untersucht zu werden. So viel aber ist gewiß, daß auch dieses Drama eine politisch religiöse Bedeutung hat. Das zu Gunsten der Calvinisten von Heinrich IV. im Jahr 1598 gegebene Edict von Nantes war 1685 von Ludwig XIV., der im Alter durch Andachtsübungen und strengen Eifer für die katholische Kirche die Ausschweifungen in seinen früheren Jahren wieder gut zu machen gedachte, aufgehoben worden. Wie vielen Antheil aber auch die durch ihren Hang zur Andacht bekannte, und gerade dadurch dem König um so theurer gewordene Frau von Maintenon daran haben mochte, — sobald sie von der blutgierigen Grausamkeit erfuhr, mit welcher Louvois von nun an gegen die armen Hugenotten wüthete, thaten die Verfolgten ihr von ganzem Herzen leid, und je lebhafter sie sich erinnerte, daß sie selbst in ihrer Jugend die Psalmen des Marot in der Predigt mitgesungen hatte,*) desto mehr haßte sie Louvois, den grausamen Verfolger der Calvinisten. Diese Verhältnisse muß man sich vergegenwärtigen, um Racine's „Esther" zu verstehen. Ahasverus ist hier der König Ludwig XIV., vor dessen Majestät der ganze Hof zitternd die Kniee beugt; Haman dagegen der hartherzige Louvois, und Esther die Maintenon, die nicht ohne eine, damals wohl verstandene Beziehung im dritten Akt zu Haman sagt:

Misérable! le Dieu vengeur de l'innocence
Tout prêt à te juger tient déja sa balance.
Bientôt son juste arrêt te sera prononcé.
Tremble! son jour approche, et ton règne est passé,

und die Bitte um Schonung und Duldung, welche Esther an Ahasverus richtet, mag gleichfalls nur eine, in dieser Form an den Kö-

*) Sie war bekanntlich die Enkelin des berühmten d'Aubigné, eines der eifrigsten Vertheidiger des reformirten Bekenntnisses, der nach dem Mordversuch Chatel's gegen Heinrich IV. sagte: „Sie haben, Sire, Jesum Christum nur mit dem Munde verleugnet, und sind daher nur am Munde verletzt worden; wenn Sie ihn aber mit dem Herzen verleugnen, so werden Sie am Herzen verwundet werden," und, selbst in der reformirten Religion erzogen, war die Frau von Maintenon nur unter der Bedingung zur katholischen Kirche übergetreten, daß man von ihr nicht verlange, an die Verdammung ihrer frommen Calvinistischen Tante zu glauben.

nig gerichtete Bitte der Maintenon um Schonung für ihre ehemaligen Brüder, die Calvinisten, haben sein sollen.

Bald darauf zog sich Racine ganz vom Theater zurück, um im engeren Verein mit den Jansenisten von Port-Royal der Andacht zu leben. Oft wiederholte er seitdem die Aeußerung, daß er eine einzige Zeile aus den Evangelien allen seinen Poesien und der Eitelkeit des Theaters vorziehe, und das allein tröstete ihn noch einigermaßen, daß er wenigstens zu seinen letzten Arbeiten „Athalie" und „Esther" biblische Stoffe gewählt hatte. Seinem Sohn Louis Racine übrigens rieth er dringend, weder selbst jemals für das Theater zu schreiben, noch auch dasselbe zu besuchen, um Gott nicht zu beleidigen und den Grundsätzen seines Vaters keine Schande zu machen; (vgl. Recueil de lettres de Boileau et de Racine p. 353 f.)

Natürlich säumte die Spottlust nicht, sich über diese Bekehrung in manchen beißenden Epigrammen Luft zu machen,*) und namentlich die Aufrichtigkeit derselben in Zweifel zu ziehen. Dergleichen Verdächtigungen aber waren gewiß grundlos. Racine hatte als Knabe und Jüngling seine wissenschaftliche Bildung von dem Jansenisten Nicole zu Port-Royal erhalten, dessen moralische Schriften unter andern auch eine Abhandlung über das Theater (Essais morales, Tom. III. p. 201 ff. à la Haye 1689) enthalten, in welcher er gegen dasselbe im Wesentlichen Folgendes geltend machte:

Der Beruf des Schauspielers ist unsittlich, weil er zur Darstellung der heftigsten Leidenschaften nöthigt, wovon der Eindruck und die Nachwirkung bei den Darstellern, wie bei den Zuschauern fortdauert. Namentlich macht das Theater weich und weibisch,

---

*) Eines derselben z. B. lautete:

Dès que la pauvreté ne lui fait plus de peur,
    Racine, le tragique auteur,
Dont la dévotion trouve tant d'incredules,
    Déteste tout haut les moyens,
    Qui l'ont comblé d'honneurs, de biens,
    Et plein de délicats scrupules,
    Met sur son compte les péchés
Qu'on pu faire les gens, que ses vers ont touchés.
Il n'en est pas chargé peut-être autant, qu'il pense;
Mais au lieu d'étaler son devot embarras,
Si ces biens mal acquis troublent sa conscience,
    Pourquoi ne s'en défait-il pas?

so daß ein Publikum, welches ohnehin schon dem größeren Theile nach sittlich schwach und verdorben hinkommt, noch verderbter es verläßt, und aus diesem Grunde muß auch der sittlich Stärkere es bedenklich finden, Andere durch sein Beispiel zu verleiten, einen Ort des Vergnügens zu besuchen, der, sollte er auch für ihn keine Gefahr weiter haben, Jenen desto verderblicher werden kann. Dazu kommt, daß auf dem Theater weder die Tugend, noch das Laster in ihrer wahren und eigentlichen Gestalt erscheint. Meist sind es nur die Leidenschaften, die der Dichter mit einem Schein von Größe und Adel zu bekleiden und dadurch bewundernswerth und liebenswürdig darzustellen weiß, und die ganze theatralische Moral ist im Grunde nur eine Menge schiefer und falscher Vorstellungen, die aus der bösen Lust entsprungen sind. Ja selbst dem Zwecke, den durch ernstere Berufsarbeiten abgespannten Geist und Körper eine angemessene und erkräftigende Erholung zu gewähren, entspricht das Theater nicht, indem es den Geist vielmehr in eine gewisse unruhige und exaltirte Stimmung versetzt, und dadurch gegen das Wirkliche und Alltägliche gleichgültig macht. Mit einem Wort: Das Schauspiel ist dem Geist des Gebetes, der Liebe zum Wort Gottes und zu Gott, dem Geist der Andacht und der Liebe zur Wahrheit zuwider.

Konnte nun auch der Schüler eines Mannes, der das Theater mit solchen Augen ansah, trotzdem, einem mächtigen inneren Triebe folgend, sich die theatralische Laufbahn erwählen, so ließen sich doch die Jugendeindrücke, die Racine in das reifere Alter mit hinübernahm, nie ganz verwischen. Im Herzen blieb er Jansenist, und daher erklärt sich auch seine Bereitwilligkeit, auf den Wunsch der in ihren späteren Jahren gleichfalls ganz Jansenistisch gesinnten Frau von Maintenon, die Lasten des unter der Eitelkeit und Prachtliebe Ludwigs XIV. seufzenden Volkes in einer Abhandlung zu schildern, die ihm natürlich die Ungnade des nur an Weihrauch gewöhnten Monarchen zuzog. Nun war aber dem, seit seinem ersten Auftreten gleichsam nur in der Hofluft lebenden und athmenden Dichter der König nicht allein der Erste unter den Sterblichen, sondern ganz eigentlich der Gott auf Erden gewesen. Was Wunder, daß er sich, als dieser ihm seinen Gnadenblick entzog, wieder dem Gott im Himmel zuwandte, von seinen dramatischen Arbeiten, die ihm nur demüthigende Zeugnisse einer sündlichen Menschenvergötterung schienen, nichts mehr wissen wollte, und im Verein mit den lange vernachläßigten Jansenisten durch strenge Andachtsübun-

gen büßen zu müssen glaubte, was er während seiner theatralischen Wirksamkeit verschuldet hatte.

Wie Racine, so hatte auch sein Zeitgenosse Molière (1620—1673) bei allen seinen theatralischen Arbeiten vor allen Dingen die Vergötterung des Königs im Auge, der ihm in Folge einer mit Beifall aufgenommenen Vorstellung der „Précieuses ridicules“ seine ganze Gunst zuwandte, und die Komödiantentruppe, deren Director er war, zu seiner Hofschauspielergesellschaft ernannte. Die Charaktere in seinen Lustspielen sind allerdings so wahr und treffend gezeichnet, daß sie für alle Zeiten passen — aber sie hatten zugleich für die damaligen Verhältnisse eine so bestimmte Bedeutung, und sprachen die streng royalistische Gesinnung des Dichters in so unzweideutiger Weise aus, daß er die Huld des Königs mit vollem Recht verdiente. So ist das eben genannte Lustspiel „les Précieuses ridicules“ an und für sich betrachtet zwar nur eine geistreiche Satire auf die Schöngeisterei und den Pedantismus der gelehrten Frauen, — zugleich aber sollte damit die Fronde persifflirt werden, welche sich nicht entschließen konnte, die absolute Herrschergewalt des Königs anzuerkennen, sondern Alles aufbot, um die mittelalterlichen Zeiten mit ihrer Romantik und ihren Adelsvorrechten festzuhalten. Einen ganz ähnlichen Zweck hatte das gegen die, im Hôtel de Rambouillet*) herrschende Schöngeisterei und Pedanterie gerichtete Stück „les Femmes savantes“ und die „Comtesse d'Escarbagnas.“

Ebenso verhält es sich auch mit dem berühmten „Tartüffe,“ der in seiner ersten Bearbeitung am 12. Mai 1664 zu Versailles vor dem Königlichen Hofe aufgeführt wurde. Der König, welcher, damals jung und lebenslustig, in den Armen seiner geliebten de la Valière an ganz andere Dinge dachte, als an die Andachtsübungen, die ihn im späteren Alter so angelegentlich beschäftigten, brauchte nur gelegentlich einmal über die rigoristische Moral der Jansenistischen Parlamentsglieder gespottet zu haben, und Pocquelin, sein treu ergebener, gefälliger Kammerdiener — denn das

---

*) Vor der hier zusammenkommenden Versammlung waren auch die „Précieuses ridicules“ aufgeführt worden. Aber der gelehrte Menage war der Einzige, der gesunden Sinn genug hatte, die wahre Absicht des Dichters zu durchschauen. „Wir müssen,“ meinte er daher, „dem Rath folgen, welchen St. Remigius dem Chlodwig gab, indem wir Alles verbrennen, was wir angebetet, und das anbeten, was wir verbrannt haben.“

war der berühmte Lustspieldichter, wenigstens der Form nach, weil er den, von seinem hohen Gönner ihm bewilligten Zutritt dem Hofceremoniel zufolge nur unter dieser Firma haben konnte; „Molière“ dagegen war nur der angenommene Theatername — sah darin eine Aufforderung, der „dévotion facile“ des Königs und seines Hofes auf alle Weise das Wort zu reden. Und wie hätte er dies besser vermocht, als wenn er einen Repräsentanten jener rigoristischen Frömmigkeit als verächtlichen Heuchler darstellte. Es sollte darin nur die schmeichelnde Versicherung liegen, daß der, welcher nicht besser scheinen will, als er ist, mit allen seinen kleineren oder größeren Schwächen und Fehlern Gott wohlgefälliger sei, als jene Menschen, die für vollkommene Heilige gelten wollen und deren ganze Frömmigkeit doch eigentlich nur die Maske eines Heuchlers ist. Allerdings hätte man nun eigentlich erwarten müssen, daß ein gegen die Jansenistischen Rigoristen gerichtetes Stück von ihren Gegnern, den Jesuiten, mit Jubel würde aufgenommen werden. Aber noch war der Eindruck, den die Lettres provinciales des Jansenisten Blaise Pascal (st. 1662) mit ihrer geistreichen Kritik der Sophistik der Jesuitischen Moraltheologen gemacht hatten, zu frisch, als daß diese nicht hätten befürchten müssen, jene Satire gelte ihnen und werde auf sie bezogen werden. Rechnet man endlich dazu, daß die der souverainen Gewalt des Königs entgegenstehende Partei, falls ihm eine so gefällige Moral gepredigt wurde, selbst den einzigen, ihr noch übrig gebliebenen religiösen Einfluß gefährdet sah, so darf man sich nicht wundern, wenn sich von allen Seiten her Stimmen gegen den „Tartüffe“ erhoben. Ein Pfarrer reichte bei dem König eine Schrift ein, in der er zu zeigen versuchte, daß der Verfasser eines solchen Stückes den Tod auf dem Scheiterhaufen verdient habe. Der Präsident des Parlements ließ, als am 5. August 1667 der Tartüffe zum ersten Mal in Paris gegeben werden sollte, die Aufführung verbieten, und das Verbot langte wahrscheinlich berechneter Weise in eben dem Augenblick an, als man beginnen wollte, weshalb der Dichter in der Tracht des Orgon hervortrat, und mit dem bekannten Bonmot: „Messieurs, nous allions vous donner le Tartuffe, mais Mr. le premier Président ne veut pas, qu'on le joue“ den erhaltenen Befehl ankündigte, und erst zwei Jahre später (am 5. Februar 1669) durfte das Stück in Folge einer speciellen Erlaubniß des Königs in Paris gegeben werden.

Auch bei seinen anderen Arbeiten hatte Molière nur den

einzigen Zweck, dem vergötterten Monarchen zu huldigen und ihm eine angenehme Unterhaltung zu verschaffen. „Il étoit bien juste," äußert er sich in seiner, dem Lustspiel „les Fâcheux" vorangeschickten Lettre au Roi, „de donner sa peine, pour distraire un moment le héros, qui venoit d'enchaîner les ennemis de la France." Seine Feenballets, seine Schäferspiele, kurz Alles, was er für den Versailler Hof schrieb, sollte diesem Zweck dienen, und der leiseste Wink des Monarchen war ihm hierin Befehl. So hatte ihn dieser nach der ersten Aufführung der „Fâcheux" beim Weggehen auf den Grafen Soyecourt, einen langweiligen Jagdliebhaber, mit den Worten: „Da ist ein Original, das Du noch nicht copirt hast" aufmerksam gemacht, und binnen 24 Stunden war die Jägerscene eingeschaltet. In ähnlicher Weise mußte ihm der, unter dem selbstgewählten stolzen Namen Hippocrate Dieudonné bekannte Wunderdoctor Tristan dazu dienen, seinem königlichen Gebieter ein Amüsement zu verschaffen. Molière mochte, wie hundert andere Menschen, einen persönlichen Widerwillen gegen die Aerzte, ihre Wissenschaft und Medicamente haben. Indeß würde er sie kaum so unermüdlich mit seiner Satire verfolgt haben, wenn nicht ihre ganze Erscheinung ihn an jene Zeiten des Mittelalters erinnert hätte, welche die Fronde festzuhalten suchte. Ein Hauptrepräsentant dieser mittelalterlichen Medicin*) war nun der höchst gutmüthige

*) Am ergötzlichsten ist dieselbe bekanntlich in dem, eine medicinische Doctorpromotion darstellenden Schlußballet zu dem „Malade imaginaire" dargestellt, in welchem der Präses die Prüfung des Doctoranden mit den Worten einleitet:

Credo, quod trovabitis
Dignam materiam medici
In savanti homine que voici,
Lequel in chosis omnibus
Dono ad interrogandum
Et à fond examinandum
Vostris capacitatibus.

Hierauf gehen die Examinatoren ans Werk, indem sie einzeln dem Doctoranden eine Menge gelehrter Fragen vorlegen, auf die er meist immer dasselbe antwortet. Aber die gelehrte Gesellschaft ist vollkommen zufrieden und bezeugt ihren Beifall im Chor mit den Worten:

Bene, bene, bene respondere!
Dignus, dignus est intrare
In nostro docto corpore.

und keineswegs ungelehrte, aber durch Schwärmerei irre geleitete Tristan, der in allem Ernst das den Tod bannende Lebenselixir gefunden zu haben glaubte. Kaum hat nun Molière eines Tages den abenteuerlich kostümirten Mann in seiner unförmlich großen Perrücke, seinem schwarzen Talar und den scharlachrothen Beinkleidern, das silberne Fläschchen mit dem Lebenselixir in der Hand und begleitet von seinem, mit Büchsen, Lanzetten und Spritzen ausgerüsteten Apotheker gesehen, als auch sein Entschluß gefaßt ist. Er weiß den Tristan zu beschwatzen, mit ins Theater zu kommen, und hat, nach dem Garderobenzimmer eilend, nichts Eiligeres zu thun, als sich ganz wie Tristan zu kostümiren. Ein stürmischer Beifall des Publikums belohnt ihn für den gelungenen Spaß; aber lieber als dieser ist ihm das Beifallslächeln des Königs, den er vorher übelgelaunt wußte und nun wieder heiter gestimmt sieht.

Man könnte nach dem bisher Gesagten vermuthen, daß Molière doch im Grunde nur eine jener niedrigen Kammerdienerseelen gewesen sei, denen selbst die heiligsten Rechte und Pflichten des Menschen nichts gelten, sobald die Laune des Gebieters deren Verleugnung fordert. Indeß würde man ihm damit Unrecht thun. Denn wie man auch seine Vergötterung Ludwigs XIV. beurtheilen mag, — nie wird man vergessen dürfen, daß sie bei ihm nicht auf heuchlerischer Verstellung, sondern auf innerer Ueberzeugung beruhte. Molière gehörte nicht zu jenen verächtlichen Kreaturen, die im Angesicht des Monarchen vor Devotion vergehen wollten, und glaubten sie es ohne Gefahr thun zu können, die Maske bei Seite

---

Dem Doctoranden wird nunmehr vom Präses mit den Worten

Juras gardare statuta
Per Facultatem praescripta
Cum sensu et jugeamento?

der Eid abgefordert und nachdem er sein „Juro" gesprochen, empfängt er den Doctorhut und damit zugleich

Virtutem et puissanciam
Medicandi
Purgandi
Saignandi
Perçandi
Taillandi
Coupandi
Et occidendi
Impune per totam terram.

warfen; er gehörte auch nicht zu Denen, die dem König Weihrauch opferten, und hinterher Gewissensunruhe darüber empfanden, für die sie beim Beichtvater Trost suchten. Die Erhabenheit des Monarchen war vielmehr, so zu sagen, seine fixe Idee, und die Gunst, die dieser ihm zuwandte, hatte er durch seine aufrichtige Ergebenheit wohl verdient. Daher folgte sie ihm auch bis in das Grab nach. Denn als er im Sterben lag, weigerten sich zwar die beiden Priester Lenfant und Lechat, ihm den Trost der Religion zu bringen — der wackere Paysant, der sich zu diesem christlichen Liebeswerk bereit zeigte, kam erst, als Molière schon verschieden war — und Harlay de Champvalon, der Erzbischof von Paris, der später an den Folgen seiner Ausschweifungen starb, verbot sogar, dem Gestorbenen ein christliches Begräbniß zu Theil werden lassen; der König jedoch, bei dem sich die Wittwe beklagte, wußte durch einen Specialbefehl den Erzbischof bald dahin zu bewegen, daß dieser „après des informations exactes sur la religion et sur la probité de Molière“ zur Beerdigung auf dem St. Joseph-Kirchhof seine Einwilligung gab. Nur sollte das Begräbniß spät Abends stattfinden und die Leiche nicht in die Kirche gebracht werden.

Als ihren dritten großen Tragiker nennen die Franzosen neben Corneille und Racine den von seinen Bewunderern ebenso viel gepriesenen, als von den Gegnern getadelten Voltaire (geb. 1694 st. 1778), der 1718 sein erstes Trauerspiel „Oedipus“ auf die Bühne brachte, dem nicht lange darauf seine „Artemire,“ oder „Mariamne,“ wie er das Stück, das in seiner ersten Gestalt keinen Beifall fand, nach der Umarbeitung nannte, späterhin im Jahr 1730 seinen „Brutus“ und bald darauf seine „Zaire“ folgen ließ. Im Jahr 1736 kam seine „Alzire,“ 1741 sein „Mahomet,“ 1743 seine „Merope“ und weiterhin in den Jahren 1746—1749 seine „Semiramis,“ sein „Orest“ und „Das gerettete Rom“ (oder die Verschwörung Catilina's) auf die Bühne. Als 85jähriger Greis wohnte er noch den Vorstellungen seiner letzten dramatischen Arbeit, der am 16. Mai 1778 in Gegenwart der ganzen Königlichen Familie aufgeführten und mit unbegrenztem Beifall aufgenommenen „Irene“ bei, deren sechste Vorstellung damit schloß, daß man in seiner Gegenwart auf dem Theater seine Büste bekränzte. — Dergleichen Triumphe muß man sich vergegenwärtigen, um den Eifer zu begreifen, mit welchem Lessing jede Gelegenheit benutzt, die Mängel der Voltaire'schen Tragödien aufzudecken und nachzuweisen.

Denn wenn auch heutzutage Niemand so leicht dieselben als Werke des wahren Dichtergenies anerkennen mag, so war doch damals im Gegensatz zu der maßlosen Bewunderung, welche Voltaire mit seinen Stücken überall fand, eine Kritik, welche sich auf die von Aristoteles festgestellten und von den Französischen Klassikern mit so großem Nachdruck geltend gemachten Kunstregeln gründete, wohl am Ort. Wie aber soll man es sich erklären, daß Voltaire trotz aller jener Verstöße, die ihm der deutsche Kritiker so unwidersprechlich nachweist, dennoch in so hohem Grade der Liebling des Publikums werden konnte? — Allerdings hatte er einen nicht unbedeutenden Antheil an der prunkreicheren und glänzenderen Einrichtung des Theaters, wozu namentlich die 1748 auf die Bühne gebrachte „Semiramis" beitrug, durch welche die, ehedem auch im Englischen Theater herkömmliche Sitte, daß die vornehmen Stutzer, welche diese Auszeichnung bezahlen konnten, auf der Bühne selbst ihre Plätze hatten, und den Schauspielern oft zu den nothwendigsten Bewegungen kaum Raum genug ließen, für immer beseitigt wurde. Denn allerdings mußte es einen lächerlichen Eindruck machen, wenn in dem genannten Stück Voltaire's der Geist des Ninus bei den auf der Bühne sitzenden Herren vorbeiwandern mußte. Nicht minder mag es ihm zu Statten gekommen sein, daß die gefeierte Schauspielerin Clairon seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts darauf zu dringen wagte, daß Decorationen und Kleidung den Zeiten, Sitten und Verhältnissen der darzustellenden Personen angepaßt werden müßten. Und in der That machte es durch ganz Europa Aufsehen, als sie zum ersten Male in der Rolle der Elektra ohne Reifrock, und als Roxelane in türkischer Tracht erschien, da man bis dahin die Schauspieler, mochten sie nun den Agamemnon oder Brutus vorstellen, nur in großen Perrücken, Federhüten, Spitzenmanschetten und Westen mit langen Schößen, und die Schauspielerinnen in langen Schleppkleidern zu sehen gewohnt war.*)

*) Man hat sich über die lächerliche Erscheinung eines Agamemnon oder einer Phädra in dem Hofkostüm des Siècle de Louis XIV. so oft lustig gemacht und dergleichen Inconvenienzen so lange vollkommen unbegreiflich gefunden, daß es jetzt wohl an der Zeit scheint, die Verwunderung über solche Inconvenienzen wunderlich zu finden. Das Theater setzt nun einmal eine gewisse Geneigtheit, sich der Illusion hinzugeben, voraus; und es dürfte sich noch fragen, ob diese mehr in Anspruch genommen ward, wenn der französisch deklamirende Agamemnon im antiken Kostüm, oder wenn er in der

Ungleich wichtiger aber war es, daß Voltaire in seinen Stücken eigentlich als **Volksredner** auftrat, der die im Staat unterdrückten und verfolgten Grundsätze durch seine theatralischen Personen in vortrefflichen und dem Gedächtniß sich leicht einprägenden Versen vortragen ließ. Dadurch fand er unter den Gegnern der Kirche und der Willkühr von Seiten der Regierung ein Publikum, das immer zahlreicher wurde. Schon in seinem „Oedipus" bezeichnet er die Priester als solche, „qui ne sont pas ce qu' un vain peuple pense," und diese, so wie manche andere Declamationen, die zwar der Anlage des Stückes nach dem grauen Alterthum angehören sollten, aber eben so leicht sich auf die damalige Zeit beziehen ließen, machten diese Tragödie so beliebt, daß sie in demselben Jahre, da sie zum ersten Male gegeben wurde, 45 mal wiederholt werden mußte. Nicht minder haben seine übrigen Tragödien allesammt einen polemischen Charakter. Die „Merope" ist gewissermaßen eine Sammlung von Sentenzen gegen die Priester, die „Zaire" ein Compendium der Modephilosophie jener Zeit, worin Orosman fast ganz wie ein Encyclopädist aus der Diderotschen Schule redet. „Mahomet" soll die Gefahren und Gräuel des Fanatismus veranschaulichen, wobei der Muhammedanismus nur den Namen hergegeben hat, während eigentlich die christliche Kirche gemeint ist. Man kann sich daher kaum eines gewissen Lächelns enthalten, wenn man **Schlegel** unter andern eifern hört: „Und welche Verzerrung der Geschichte! Mahomet war ein falscher Prophet, aber zuverläßig ein Begeisterter, sonst hätte er nicht durch seine Lehre die halbe Welt umgestaltet. Welch ein Unverstand, ihn bloß zum kalten Betrüger zu machen! Ein einziger von den tausend Sprüchen des Koran würde hinreichen, um diese widersinnigen Erdichtungen niederzudonnern." — Alles dies konnte Voltaire mit Vergnügen zugeben; denn ihm und seinem Publikum war der historische Muhammed die gleichgültigste Nebensache, und man verstand schon, was er eigentlich meinte, mochte er seine Worte nun Türken oder Chinesen in den Mund legen. Ganz ähnlich verhält es sich mit seiner „Alzire," die gleichfalls nur eine dramati-

---

fürstlichen Tracht der neueren Zeit erschien. Denn eben so gut, als sich in dem einen Falle fragen ließ: Wie kann ein antiker Held in einem so modernen Kostüm erscheinen? hätte man in dem anderen fragen können: Wie kommt der seiner äußeren Erscheinung nach so ganz Griechische Held dazu, ein so elegantes Französisch zu reden?

firte Abhandlung gegen die katholische Kirche ist, während sein „Brutus" der republikanischen Freiheit im Gegensatz zu der absoluten Königsgewalt das Wort redet.

Seine Zeitgenossen wußten dies auch sehr wohl zu würdigen, und daher konnte selbst ein Crebillon (st. 1762) seinen Ruhm in keiner Weise beeinträchtigen. Man beehrte diesen zwar wegen der erschütternden Scenen, die er in seinen Tragödien (Idomeneus, Atreus, Heraclius, Elektra ꝛc.) dem Publikum vorführte, mit dem Beinamen „Der Schreckliche." Immer aber blieb, wie sehr auch die Pompadour ihn gegen Voltaire protegirte und zu heben versuchte, der Letztere entschieden der Liebling des Publikums. Auch La Harpe gefiel mehr wegen seiner Gewandtheit, mit der er Voltaire nachzuahmen verstand, als durch originelle Schöpfungen, und nur de Belloy und der zur Schule Crebillons gehörende Dücis versuchten es mit Glück, sich eine neue Bahn zu brechen, indem jener die ältere Nationalgeschichte und namentlich die Kämpfe Frankreichs gegen England auf die Bühne brachte, während dieser den Shakspeare, natürlich mit den für ein Pariser Publikum nöthigen Modificationen, einzuführen suchte.

Während man so in der Tragödie die Schule eines Corneille und Racine verließ, um sich der philosophisch-polemischen eines Voltaire zuzuwenden, und wiederum von dieser sich hinwegwandte, weil man sie doch am Ende zu frostig und declamatorisch fand, um sich durch die Schreckensscenen der Crebillonschen Schule erschüttern zu lassen, kam man in der Komödie auf einem anderen Wege zu einem ganz ähnlichen Resultat. Molière hatte in seinen Lustspielen meist allgemeine Charaktere, und in seinem „Geizigen" z. B. nicht sowohl das Bild eines geizigen Mannes, als vielmehr des Geizes selbst dargestellt, während umgekehrt in Racine's Nero nicht die Grausamkeit, sondern ein bestimmter grausamer Herrscher geschildert war; und lange Zeit hindurch ist es ein Gegenstand vielfachen Streites unter den Aesthetikern gewesen, ob nicht das gerade als der wesentliche Unterschied zwischen Komödie und Tragödie festzuhalten sei, daß jene, da sie den Zweck hat, Charaktere zu schildern, dieselben so allgemein als möglich mache, damit die in dem Stück auftretende Person gleichsam zum Repräsentanten aller Charaktere dieser Art werde, während die Tragödie es mit bestimmten Individuen zu thun habe. Wie aber auch diese Frage vor dem Richterstuhl der Kunstkritik entschieden werden mochte, — das Publikum hatte seine eigenen, weniger klar erkannten, als

dunkel gefühlten Bedürfnisse, die es befriedigt haben wollte, und es war ihm dabei sehr gleichgültig, ob ihm das, was ihm nun einmal gefiel, nach den Regeln der Kunsttheorie gefallen durfte oder nicht. Regnard (1647—1709) wußte noch mit vielem Glück in seinen Stücken, von denen „Der Spieler" und „Demokrit" den meisten Beifall erlangten und sich am längsten auf der Bühne behaupteten, den munteren Ton Molière's zu treffen, und ebenso waren Dancourt und Le Grand unerschöpflich in der Erfindung komischer Situationen, bei denen das Publikum vor Lachen bersten wollte. Aber schon bei dem durch feine Charakterzeichnung und Eleganz des Ausdrucks ausgezeichneten Destouches (1680—1754) zeigt sich das Streben, den komischen Effekt dem moralischen unterzuordnen und „rührende" Scenen anzubringen. Das Publikum nahm diese mit entschiedenem Beifall auf, und die Schauspielerin Quinault rieth daher dem damals in seiner Blüthe stehenden Voltaire, der Schöpfer einer neuen Gattung in der dramatischen Poesie, des rührenden Lustspiels zu werden. Dieser aber wollte sich anfangs durchaus nicht dazu verstehen, so daß sich die Quinault an La Chaussée (1692—1754) wandte, der mit seinem „Préjugé à la mode" auch wirklich rauschenden Beifall erhielt. Natürlich aber wollten die, bei ihrem ein für allemal feststehenden System beharrenden Akademiker eine solche Mischgattung nicht gelten lassen. Für sie gab es nur auf der einen Seite die Tragödie, auf der anderen die Komödie; von einer dritten Gattung, die zwischen beiden in der Mitte stand, wollten sie nichts wissen, und daher verspotteten sie dieselbe mit dem Namen „Comedie larmoyante." Das Publikum jedoch ließ sich dadurch in seiner Freude nicht stören, und der Beifall, den man dem Schöpfer des rührenden Schauspiels zollte, machte Voltaire so neidisch, daß er 1736 selbst mit einem Stück der Art (L'enfant prodigue) auf der Bühne erschien, dem er 1749 seine „Nanine" folgen ließ.

Die Zeit, da man im Theater durch sentimentale Scenen gerührt sein wollte, war einmal da, und das Publikum wollte nicht warten, bis die Kunstkritiker für dieses neue Genre in ihrem System eine Stelle ausfindig gemacht hatten. Fand es dort keine, was schadete es? In dem langsam, aber sicher fortschreitenden Entwickelungsprozeß der geistigen Bildung hatte es dafür eine desto mehr berechtigte Stelle, die sich durch keine Kunsttheorie ihm streitig machen ließ. Die tragischen Schicksale eines Priamus und einer Hekuba waren dem Publikum schon seit geraumer Zeit höchst

gleichgültig geworden, und nur dadurch, daß man jene antiken Helden zu Organen einer modernen Lebensphilosophie machte, hatte man das Interesse für sie rege erhalten können. Jemehr aber gerade durch dergleichen Stücke in dem Volk Ideen angeregt wurden, die es mit der feststehenden Praxis der Kirche und der Staatsgewalt in Conflict bringen mußten, und je weiter von Tag zu Tage die Kluft zwischen Bigotterie, Aberglauben und grober Unwissenheit auf der einen, und Frivolität, Unglauben und frecher Verhöhnung des Heiligen auf der anderen Seite wurde, desto mehr sehnte sich der Mittelstand, der weder jener frazzenhaften Bigotterie, noch der modischen Frivolität huldigen, noch auch endlich, wie die Geoffrin zu gleicher Zeit mit den Spöttern spotten, und mit den Frommen beten wollte,*) nach dem, was man mit einem trivial gewordenen Ausdruck „Nahrung für Geist und Herz" nennt. Gegen das Christenthum, das man allerdings nur in der Form stumpfsinniger Bigotterie oder erheuchelter Devotion kannte, war man mißtrauisch geworden, und Voltaire's Declamationen gegen die Priester hatten ein nur zu empfängliches Publikum gefunden. Aber auch die ewigen Spöttereien über Religion glichen nur jenen Speisen, die den Gaumen kitzeln und statt selbst zu sättigen, nur die Eßlust anregen. Man wollte mit einem Wort etwas Positives, und dies fand man in der Moral. In der Tragödie, wie man sie damals auffaßte, ließen sich nun allerdings dergleichen moralische Tendenzen nicht verfolgen. Dort mußte immer zum wenigsten vom Tod fürs Vaterland, vom Tyrannenmord und anderen großartigen Dingen die Rede sein. Desto eher aber ließ sich die Komödie, die sich von jeher mehr in der Sphäre des gewöhnlichen Lebens gehalten hatte, für solche Zwecke gebrauchen, und es war von größerer Bedeutung, als man damals ahnen mochte, daß mit dem rührenden Schauspiel der Bürgerstand auf die Bühne kam, die sonst nur Göttern, Heroen und gekrönten Häuptern gehört hatte. Denn hatte das

*) Marmontel zeichnet sie und die ganze vornehme Frauenwelt jener Zeit sehr treffend, wenn er in seinen Mémoires I. 335 sagt: Pour être bien avec le ciel, sans être mal avec son monde, elle s'était fait une espèce de dévotion clandestine. Elle allait à la messe, comme on va en bonne fortune: elle avait un appartement dans un couvent de religieuses et une tribune à l'église des Capucins, mais avec autant de mystère, que les femmes galantes de ce temps là avaient des petites maisons.

bürgerliche Publikum nur erst seine Standesgenossen im Theater als handelnde Personen gesehen, so lag ihm auch der Gedanke nicht mehr so fern, unter Umständen selbst einmal in dieser Weise aufzutreten. Bedeutenden Einfluß auf die Ausbildung des mehr und mehr zum „bürgerlichen Familiengemälde" werdenden sentimentalen Schauspiels hatte Diderot (1713—1784) durch seine beiden Stücke: „le Fils naturel" und „le Père de famille," über deren Anlage und Zweck er in den „Unterredungen," die er seinem „natürlichen Sohn" hinten beigefügt hat, unter andern Folgendes bemerkt: „Bisher war in der Komödie der Charakter die Hauptsache, und der Stand nur etwas Zufälliges. Künftig aber muß der Stand, müssen die Pflichten, die Vortheile, die Unbequemlichkeiten desselben zur Grundlage dienen. Diese Quelle scheint mir weit ergiebiger, von weit größerem Umfange und Nutzen, als jene der Charaktere. Denn war der Charakter nur ein wenig übertrieben, so konnte der Zuschauer zu sich selbst sagen: Das bin ich nicht. Das aber kann er unmöglich leugnen, daß der dargestellte Stand sein Stand, und die dargestellten Pflichten seine Pflichten sind. Er muß das, was er hört, nothwendig auf sich beziehen." — Man wird hierin leicht die Sprache jener Aufklärungsperiode erkennen, die ziemlich um dieselbe Zeit auch in Deutschland sich weithin vernehmen ließ und ihre Moral dem Christenthum gegenüber so entschieden geltend zu machen wußte. — Auch während der gräuelvollen Schreckenszeit wurde, merkwürdig genug, beim Theater mit großer Strenge auf die Moral gesehen, und die revolutionären Journale berichteten im Januar 1794 namentlich: Nicolet, der Director des Theaters de la Gaité und einer seiner Acteurs seien verhaftet worden, Letzterer, weil er sich im Spiel Obscönitäten erlaubt, Ersterer, weil er dies gestattet habe. — Ueberhaupt würde man sich sehr irren, wenn man auf dem damaligen Repertoire jene düsteren Melodramen zu finden hoffte, welche die romantische Schule der späteren Zeit in so großer Fülle hervorgebracht hat, und es kann kaum einen schneidenderen Contrast geben, als die regelmäßig um 4 Uhr beginnenden blutigen Tragödien, bei denen die Guillotine die Hauptrolle spielte, und die zwei Stunden später anfangenden harmlosen und idyllischen Stücke, wie z. B. der Wahrsager des Dorfes, Rose und Colas, Annette und Lübin, die Kindesliebe oder das hölzerne Bein, Paul und Virginie, die Dorfbraut rc., deren Aufführung um so angelegentlicher betrieben wurde, seitdem der „Wohlfahrtsausschuß" am 6. Pluviose des Jahres II. (25. Jan. 1794) amtlich

bekannt gemacht hatte: „Der Sicherheitsausschuß des Convents hat den Directoren der verschiedenen Pariser Theater angezeigt und sie in einer freundlichen brüderlichen Besprechung aufgefordert, aus ihren Bühnen doch Sitten- und Anstandsschulen zu machen. Er hat ihnen daher erlaubt, abwechselnd mit den patriotischen Stücken,*) die man täglich aufführt, auch solche zu geben, worin die stilleren Tugenden in ihrem vollen Glanze hervortreten. Der Wohlfahrtsausschuß von Paris hat diese vom Geist der Ordnung und Weisheit vorgeschriebenen Maßregeln dadurch unterstützt, daß er allen den verschiedenen Schauspielern der Theater dieser Stadt eine Verordnung zusandte, welche Ermahnungen und geeignete Rathschläge enthält, um die Reinheit der Sitten zu bewahren und jene Kunstleistungen wieder zu beleben, die zur Veredelung der menschlichen Gesellschaft beitragen.“ Und um selbst den Aermsten Gelegenheit zu verschaffen, sich im Theater veredeln zu lassen und zur Sittenreinheit zu gelangen, wurden die Schauspieldirectoren aufgefordert, Gratisvorstellungen zu geben, wobei jedoch der Nationalconvent, um sie zu entschädigen, decretirte: „Daß man eine Summe von 100,000 Liv. zur Verfügung des Herrn Ministers des Innern stelle, die nach dem beigefügten Etat unter die zwanzig Pariser Theater vertheilt werden soll, welche einem früher erlassenen Decret zufolge, ein jedes vier Gratisvorstellungen gegeben haben.“

Auf dichterischen Werth konnten allerdings die Theaterstücke der Revolutionszeit keinen sonderlichen Anspruch machen. Dem Volk, das, bis dahin in allen Stücken bevormundet, plötzlich und unvorbereitet als Herrscher und Despot auftrat, hatte natürlich auch die Poesie dienstbar werden müssen, und alle Versuche, den ehemaligen Hofetikettenstyl der klassischen Schule ihm mundrecht zu machen, würden an seinem derben, natürlichen Geschmack ge-

*) Um eine ungefähre Vorstellung von dergleichen politischen Schauspielen zu geben, wird die Mittheilung eines Theaterzettels aus jener Zeit hinreichen, der folgendermaßen lautet:

Auf Befehl und zum Vergnügen des Volkes.

Die Schauspieler des Theaters der Republik werden heut, an der ersten Sansculottide, aufführen:

Das jüngste Gericht der Könige,

und hierauf:

Die Ehe des Capuciners.

scheitert sein. „Um Gotteswillen, keine schöne, sondern gehaltvolle Verse," war die stehende Redensart Talma's, der sehr richtig fühlte, daß man dem Volk nicht mit leeren Phrasen und Tiraden kommen dürfe, während es eine Kunst verlange, in der dasselbe Leben zu spüren sei, das in ihm selbst kochte und nach allen Richtungen hinausstrebte.

Diesem Verlangen suchte nun das romantische Drama zu genügen, dessen Erscheinen demnach durchaus zeitgemäß war. Daher wurden auch die Romantiker bei ihrem ersten, vielversprechenden Auftreten vom Volk mit Jubel begrüßt. Aber statt ihrem anfänglichen Plan gemäß die bisherigen Formen nur volksmäßig umzugestalten, gingen sie in ihrem stürmischen Eifer nur zu bald so weit, alle Formen bei Seite zu werfen und die Kunst, statt sie den Bedürfnissen des Volkes anzupassen, zum Amüsement des Pöbels zu benutzen. Es entstand das Melodrama, anfangs nur eine Unterhaltung für jenes Publikum, das sich in den Marktschreierbuden auf den Boulevards zu versammeln pflegte, sehr bald jedoch für die große Mehrzahl ein, allen anderen Gattungen der dramatischen Poesie weit vorgezogener Gegenstand des Wohlgefallens. Ganz ebenso, wie man wohl, wenn man des Abends daheim im trauten und geselligen Kreise sitzt, während draußen der Sturmwind heult und tobt, das behagliche Gefühl der Sicherheit durch schauerliche Räuber-, Mord- oder Geistergeschichten doppelt zu genießen sucht, freute sich das Melodramenpublikum, indem es die gräßlichsten Schandthaten und Gräuel sah, doppelt seiner, nach der blutigen Schreckenszeit endlich wiederum erlangten Sicherheit. Daher wurden Falschmünzer, Räuber, Banditen, Galeerensclaven, die in wilden Schluchten oder dunklen Wäldern ihr schauerliches Wesen trieben, und am Ende des Stückes vor den Augen der Zuschauer auf dem Schaffot den Lohn für ihre entsetzlichen Gräuelthaten fanden, bald das stehende Personal der Melodramen, und jemehr die Dichter einander zu überbieten trachteten, desto schneller waren alle nur irgend ersinnlichen Jammer- und Gräuelscenen verbraucht und die Blüthezeit dieser dramatisirten Räubergeschichten vorüber. Man wandte sich wieder anderen Stoffen zu; aber die lange gesuchte richtige Mitte zwischen der eleganten, aber steifen Regelmäßigkeit der klassischen Schule, und der ungestümen, aber nach Naturwahrheit strebenden Lebendigkeit der Romantiker scheint bis auf diese Stunde noch nicht gefunden zu sein.

Der vielbewunderte, und was auch seine Gegner sagen mögen,

höchst gewandte Scribe hat sich dem Kampf beider Schulen dadurch zu entziehen gewußt, daß er sich auf das Gebiet der socialen Verhältnisse des praktischen Lebens begeben hat, wo der Grundsatz gilt, daß der Erfolg die Absicht und die Wahl der Mittel rechtfertigt. „Die Reichen haben Recht, daß sie reich sind, und von den Armen ist es dumm, daß sie arm sind“ — das ist die Schlußmoral fast aller seiner Stücke, in denen fort und fort jene Epikurische Philosophie des modernen Salonlebens gepredigt wird, die an die Stelle einer göttlichen Weltregierung das Zusammentreffen ganz geringfügiger Zufälligkeiten treten läßt, wodurch die größten, welthistorischen Ereignisse herbeigeführt werden, wie dies z. B. in dem „Glas Wasser“ und dem, nach des Dichters Absicht die Politik Talleyrands veranschaulichenden „Minister und Seidenhändler, oder die Kunst, Verschwörungen zu leiten“ der Fall ist.

Mehr zur klassischen Schule sich hinneigend suchte Casimir Delavigne die den klassischen Mustern des XVII. Jahrhunderts immer noch gezollte Bewunderung zu seinem Vortheil zu benutzen. Seine „Sicilianische Vesper“ und seine „Schule der Alten“ erinnerten hinlänglich an Corneille und Molière, um ihm als einem würdigen Nachkommen jener gefeierten Meister die Anerkennung zuzugestehen, nach der er strebte, und die er in Wahrheit auch verdiente.

Einen entschiedenen Gegensatz zu Delavigne's unverbrüchlichem Respect vor der Tradition, unter deren wohlthätigem Schutz er seinen Ruhm erlangte, bildet Alexandre Dumas mit seinem Kampf gegen diese, von dem großen Haufen blindlings respectirten Traditionen. Er sah die Zuschauer in andächtiger Bewunderung der idealen Schönheit des Griechischen Typus bei Racine, und der gigantischen Größe des Römischen bei Corneille, und jemehr er für Shakspeare und Schiller, die er beim Beginn seiner dramatischen Thätigkeit allerdings nur in ihren äußeren Eigenschaften zu würdigen wußte, eingenommen war, desto weniger schien es ihm zweifelhaft, daß das Hauptstreben des Dichters die Natürlichkeit sein müsse. Das Idealische galt ihm von nun an, als Gegensatz des Natürlichen, für Unnatur, und leider unterschied er in seinem blinden Haß gegen diese ideale Unnatur nicht mehr, was an der alten Französischen Tragödie conventionelle Form, und was wesentliche poetische Schönheit sei. Wie sehr daher auch von den Romantikern sein „Heinrich III.,“ seine „Christine“ und das Drama „Stockholm, Fontainebleau und Rom“ gepriesen worden sind, so wenig

läßt sich doch verkennen, daß er statt der vollen, wahren Menschennatur mit ihren tieferen Gefühlen, meist nur die niederen Triebe und Begierden, gezeichnet hat und die Darstellung der lebensvollen Wirklichkeit noch schuldig geblieben ist.

Ein anderer Vertreter der romantischen Schule ist der von seinen Anhängern ebenso sehr gefeierte, als von den Klassikern getadelte Victor Hugo, als Dramatiker vornehmlich durch seine „Marion Delorme,“ seinen „Hernani“ und „Triboulet (le Roi s'amuse)“ bekannt, von denen Gust. Planche in der Revue de deux Mondes mit Recht sagt: „Der Freund des Schönen wird dem Dichter diese drei Schöpfungen allezeit danken. Es sieht sich schön und zauberisch an, wie der lyrische Gedanke gleich einer Lichtgarbe emporsteigt, sich in farbige Strahlen ausbreitet, und die Figuren, wie des Dichters Phantasie sie rings herum gruppirt hat, mit seinen bunten Lichtern überkleidet. Nur freilich ist dieser Glanz keine Wärme, und die Farbe, die von außen um die Form spielt, kein Leben.“ Mag übrigens auch der Dichter durch seine späteren Stücke „Marie Tudor,“ „Lucretia Borgia“ und „Angelo“ der Befürchtung Raum gegeben haben, daß er auf dem Wege sei, das Drama zum Spektakelstück zu machen, so würde es sich doch kaum rechtfertigen lassen, wenn man die früher von ihm gehegten Hoffnungen darum aufgeben wollte.

Repräsentirt Dümas den sinnlichen Drang, Hugo dagegen eine, die Schaulust befriedigende, mittelalterliche Pracht, so stellt sich in Alfred de Vigny die elegische Weichheit und Innerlichkeit dar, und sein poetisches Talent entfaltet sich, wie sein „Chatterton“ beweist, am schönsten in der Darlegung des inneren Seelenschmerzes. Natürlich tritt er damit dem crassen Sensualismus entschieden entgegen; aber gerade gegen diesen thut der Kampf unter den gegenwärtigen Umständen am meisten Noth, wenn die Bühne etwas Anderes werden soll, als ein Auditorium, wo die Financiers und Banquiers, für die Scribe eigentlich allein schreibt, die Principien ihrer Geld- und Lebensphilosophie sich in jedem neuen Stück aufs neue wiederholen lassen, oder, wie die excentrischen Romantiker wollten, ein Schauplatz der wildesten Leidenschaften und der gräßlichsten Verbrechen.

XXXVI.

Rousseau's und d'Alembert's Streit über das Theater.

Um die eben gegebene Darstellung des Entwickelungsganges der Französischen Bühne ohne Unterbrechung bis auf unsere Zeiten fortzuführen, mußten die zahlreichen Stimmen, die sich inzwischen gegen das Theater erhoben hatten, unberücksichtigt bleiben, und nur gelegentlich konnte auf die Schrift des Jansenisten Nicole hingewiesen und an das dem Molière verweigerte christliche Begräbniß erinnert werden. Je bedeutsamer aber der um die Mitte des vorigen Jahrhunderts zwischen Rousseau und d'Alembert über das Theater entstandene Streit ist, desto weniger ließ er sich mit einer kurzen Erwähnung abfertigen, zumal da er bald darauf in dem für die Deutsche Bühnengeschichte wichtigen, zweiten Hamburger Theaterstreit seine Fortsetzung fand.

Das Signal zu jenem ersten Streit wurde durch einen Artikel (Génève, ou description abregée du gouvernement de cette république) der seit 1750 erschienenen großen Encyclopädie der Wissenschaften und Künste gegeben, der über Genf unter andern Folgendes enthielt: „Zu Genf duldet man keine Komödie, nicht, als wenn man dort die Schauspiele an sich mißbilligte, sondern man fürchtet den Geschmack an der Pracht, Zerstreuung und Ausgelassenheit, welchen die Schauspielertruppen unter der Jugend verbreiten. Sollte es aber nicht möglich sein, diesem Uebelstande durch strenge und mit Ernst gehandhabte Gesetze über die Aufführung der Schauspieler abzuhelfen? Auf solche Weise würde Genf Schau-

spiele und gute Sitten haben, und sich der Vortheile von beiden erfreuen. Die theatralischen Darstellungen würden den Geschmack der Bürger bilden, und ihnen eine Feinheit des Gefühls und eine Zartheit der Gesinnung mittheilen, die man ohne dieses Mittel schwer erreicht. Die Literatur würde gewinnen, ohne daß die Ausschweifung zunähme. Genf würde mit der Weisheit Lacedämon's die Artigkeit Athens verbinden. Außerdem dürfte noch ein anderer, dieser so weisen und aufgeklärten Republik nicht unwürdiger Beweggrund sie bestimmen, die Schauspiele zu erlauben. Das barbarische Vorurtheil gegen den Schauspielerberuf, die Erniedrigung, in welche sich diese, für die Erhaltung und Fortbildung der Künste so nothwendigen Menschen versetzt sehen, ist gewiß eine der Hauptursachen von der ihnen vorgeworfenen unordentlichen Lebensweise. Sie suchen sich durch sinnliche Genüsse für die ihrem Stande verweigerte Achtung schadlos zu halten. Gewiß ist ein Komödiant von guten Sitten unter den gegenwärtigen Umständen doppelt achtungswerth. Aber kaum erkennt man es an. — Wenn man nun die Schauspieler in Genf nicht nur duldete, sondern durch weise Verfügungen in Ordnung hielte, sie schützte, sie, wenn sie es verdienten, achtete und den übrigen Bürgern gleichstellte, so würde diese Stadt bald besitzen, was man für eine so seltene Erscheinung hält, obgleich sie es nur durch unsere Schuld ist, eine Truppe achtungswerther Schauspieler. Diese würde bald die beste von ganz Europa sein; es würden Personen von Geschmack und Anlage fürs Theater sich nach Genf begeben, um dort nicht nur ohne Schande, sondern geachtet, ein so schönes und so wenig allgemeines Talent auszubilden, und während jetzt viele Franzosen den Aufenthalt in dieser Stadt wegen des Mangels an Schauspielen für traurig halten, würde sie alsdann ein Wohnsitz edler Vergnügungen sein, wie sie schon jetzt ein Wohnsitz der Philosophie und der Freiheit ist. Fremde würden nicht mehr darüber staunen, zu sehen, daß in einer Stadt, wo anständige und regelmäßige Schauspiele verboten sind, plumpe und geistlose Possen aufgeführt werden, die ebenso sehr dem guten Geschmack, wie den guten Sitten zuwider sind. Ja, nach und nach würde das Beispiel der Schauspieler von Genf, die Regelmäßigkeit ihres Wandels und die dadurch erworbene Achtung den Schauspielern der anderen Völker zum Muster und allen Denen zur Lehre dienen, welche diesen Stand bisher mit so vieler Härte und Inconsequenz behandelt haben. Man würde nicht mehr sehen,

daß die Schauspieler auf der einen Seite von den Regierungen besoldet, auf der anderen von der Kirche anathematisirt werden. Die Priester würden sie nicht mehr excommuniciren, und unsere Bürger sie nicht mehr mit Verachtung ansehen: eine kleine Republik würde den Ruhm haben, Europa in diesem Punkt, der vielleicht wichtiger ist, als man denkt, reformirt zu haben.

Dieser, gleichzeitig auch als eine eigene Schrift herausgegebene Artikel, dessen Verfasser d'Alembert war, erregte großes Aufsehen, weniger der Vertheidigung des Theaters wegen, als weil er auf eine feine und versteckte Weise an der Genfer Republik alles das rühmte, was somit indirect an der Französischen Monarchie getadelt werden sollte. Daher wurde in demselben besonders die Toleranz der Genfer hervorgehoben, und die Aufforderung, ein Theater in Genf einzurichten, sollte nur den Wunsch ausdrücken, daß auch noch die letzte Spur der alten Calvinistischen Unduldsamkeit entfernt werden möge. Die Genfer Geistlichen aber waren über d'Alemberts schmeichelnden Sirenengesang nicht wenig erschrocken. So wie er sie und ihre Theologie schilderte, mußte man sie für entschiedene Freigeister halten, welche die christliche Kirchenlehre längst bei Seite geworfen, und dafür Diderots und d'Alemberts encyclopädistische Modephilosophie angenommen hätten. Daher protestirten sie in den bestimmtesten Ausdrücken gegen die an ihnen gerühmte Freisinnigkeit, und versicherten hoch und theuer, daß sie, dem christlichen Bekenntniß der Calvinistischen Kirche treu bleibend den Deismus der Französischen Encyclopädisten nur verabscheuen könnten.

Lag darin schon eine indirecte Antwort, wie sie sich bei der Frage, ob man von Calvins strengen Grundsätzen abgehen und ein Theater in Genf dulden solle oder nicht, zu erklären gedächten, so ging Rousseau direct auf die Vortheile und Nachtheile eines Theaters in einer kleineren Stadt wie Genf ein, so jedoch, daß er scheinbar nur dieses Thema behandelnd, eigentlich die Entlarvung jener modischen Sophisten im Auge hat, die den allmälig erwachenden besseren Geist mit seinem Widerwillen gegen den Despotismus und die Hierarchie, zu ihrem und der Reichen Vortheil zu benutzen, die Laster der Letzteren durch geistreiche Sophismen zu vertheidigen und eine der Sinnlichkeit schmeichelnde Tugend für sie zu erfinden suchten. — Der Inhalt seiner sehr ausführlichen Entgegnung auf jenen Artikel, den er unter dem bescheidenen Titel einer „Lettre

à Mr. d'Alembert" veröffentlichte,*) ist im Wesentlichen folgender.

Wie wahr es auch sein mag, daß das Schauspiel auf den ersten Anblick als ein Vergnügen erscheint, und der Mensch zu seiner Erholung der Vergnügungen bedarf, so sind diese doch nur in so weit erlaubt, als sie nothwendig, d. h. kein unnützer Zeitverlust sind, da die Zeit ein um so kostbareres Gut, je kürzer das menschliche Leben ist. Was aber die Vergnügungen betrifft, so entspringen sie meist aus den verschiedenen Verhältnissen, Beschäftigungen und Bedürfnissen der verschiedenen Menschen. Je gesünder und unverdorbener nun die Seele des Menschen ist, desto mehr zieht er die seinem Stand und Beruf angemessenen Vergnügungen allen anderen bei weitem vor. Die Gewohnheit, zu arbeiten, macht uns die Unthätigkeit unerträglich, und ein unverdorbenes sittliches Gefühl findet keinen Geschmack an frivolen Erzählungen. Nur die Unzufriedenheit mit uns selbst, der Ueberdruß an den einfachen und natürlichen Freuden, und das Lästige des Müßigganges machen uns ein fremdes Vergnügen zum Bedürfniß. Gut aber ist es nicht, wenn man im Theater Unterhaltung suchen muß, als ob wir uns in unserer eigenen Gesellschaft nur langweilten. Man glaubt im Theater zusammen zu kommen, und doch isolirt man sich dort gerade. Man vergißt Freunde, Nachbaren, Verwandte, Frau und Kinder, um sich für Fabeln zu interessiren, das Unglück der Todten zu beweinen und auf Kosten der Lebenden zu lachen.

Da es übrigens unendlich viele, verschiedene Gattungen von Schauspielen geben kann, und die Wirkung derselben nach der Verschiedenheit der Sitten, Temperamente, Verfassungen, Religionen &c. bei den verschiedenen Völkern sehr verschieden ist, so frägt es sich vor allen Dingen: Muß die Moral des Theaters nothwendig schlaff sein, und sind die Mißbräuche darum unvermeidlich, oder entspringen diese letzteren aus Ursachen, die nicht in der Natur der Sache liegen und sich daher beseitigen lassen?

Rousseau bemerkt hierauf: Da es dem Volk bei den Schauspielen zunächst darauf ankommt, ob sie ihm gefallen, so würden, wenn es ganz allgemein denjenigen Stücken den meisten Beifall schenkte, von denen es den größten Nutzen hätte, beide Zwecke erreicht. Das aber ist nicht der Fall. Die Menge will vielmehr

*) Vgl. Oeuvres de J. J. Rousseau. Tom. III. p. 119—303 der Zweibrücker Ausgabe.

nur belustigt sein, und liebt nur diejenigen Schauspiele, die seinen Neigungen am meisten schmeicheln, während diese gerade bekämpft werden müßten. Die Scene ist ein Gemälde menschlicher Leidenbenschaften, deren Original in den Herzen aller Menschen ist. Wollte der Maler aber den Zuschauern nicht schmeicheln, so würden sie sich bald beleidigt finden und einen Anblick meiden, der sie mit Selbstverachtung erfüllen müßte. Wenn der dramatische Dichter auch manche Leidenschaften mit grellen Farben zeichnet, so sind es doch immer nur solche, die nicht allgemein sind, und die man von selbst haßt. Zudem sind wahrhaft tugendhafte Menschen auf der Bühne am wenigsten brauchbar. Ein Stoiker, der die Leidenschaften beständig zu beherrschen wüßte, würde dort Niemanden interessiren und in der Tragödie unerträglich sein, in der Komödie aber nur Lachen erregen. Demnach kann, wie Rousseau folgert, das Theater die Sitten und Gesinnungen nicht ändern, sondern ihnen nur folgen und sie verschönernd darstellen.

Auf den Einwurf, daß ein gutes Theater die Tugend liebenswürdig und das Laster hassenswerth würde erscheinen lassen, entgegnet er: Man liebte die tugendhaften Menschen und haßte die bösen, ehe an Schauspiele zu denken war, und da, wo es keine Theater giebt, sind diese Empfindungen um nichts schwächer. Denn das Interesse, welches uns an das Gute fesselt und das Böse verabscheuen läßt, ist in uns, nicht in den Theaterstücken, und die Liebe zu dem Sittlichschönen ist eine, dem menschlichen Herzen ebenso natürliche Empfindung, als die Selbstliebe. Der Dichter bringt sie nicht in das Herz, sondern findet sie dort vor, und die reine Empfindung ist es, welche die süßen Thränen erzeugt, die er fließen zu machen scheint. Ueberdies findet der Zuschauer, wäre das Schauspiel auch noch so vollkommen, immer nur, was er überall finden würde, nämlich Morallectionen, die wohl den Anderen, nicht aber ihm selbst gelten.

In Betreff des durch die Tragödie erregten Gefühls des Mitleids bemerkt er, indem er hierbei auf eine moralische Kritik des Racine und Voltaire eingeht, daß es nur eine vorübergehende Gemüthsbewegung ist, die nicht länger dauert, als die Täuschung, mit einigen Thränen zufrieden ist, aber nie die geringste Handlung der Humanität hervorgebracht hat. Indem wir über die Dichtung weinen, glauben wir alle Pflichten der Menschheit erfüllt zu haben und sind sehr froh, uns somit auf die leichteste Weise darüber beruhigen zu können, daß wir der ungleich schwereren und mühevolleren

Pflicht, dem in Wahrheit Unglücklichen zu helfen, nicht nachkommen. Wer im Theater schöne Handlungen bewundert und erdichtete Leiden beweint, ist in der Regel ganz zufrieden mit sich selbst. Die Rührung ist ihm ein Beweis seiner eigenen schönen Seele, und den Forderungen der Tugend hat er durch die Huldigung, die er ihr dargebracht, nach seiner Meinung hinlänglich genügt. Dazu kommt noch, daß das Theater dem wirklichen Leben zu fern steht, um auf dasselbe einen heilsamen Einfluß ausüben zu können. Die Charaktere, Handlungen und Reden der Theaterhelden sind zu prunkend, als daß man nicht fürchten müßte, sich lächerlich zu machen, wenn man sie in das bürgerliche Leben mit hinüber nehmen wollte, und so gewöhnt man sich am Ende, die Tugend selbst für etwas anzusehen, das wohl auf dem Theater ganz gut sei, um das Publikum zu unterhalten, aber ins wirkliche Leben übergetragen, eine lächerliche Ueberspanntheit verrathen würde.

Was die Komödie betrifft, so steht diese allerdings dem gewöhnlichen Leben näher; aber auch von ihr ist für eine Verbesserung der Sitten nichts zu hoffen. Denn stellt der Dichter diese Sitten dar, wie sie wirklich sind, so macht er keinen Eindruck, weil man daran bereits gewöhnt ist. Stellt er sie aber mit Uebertreibung dar, so entfernt er sich von der Natur und der Wahrscheinlichkeit, und die Uebertreibung macht die Gegenstände nicht verhaßt, sondern nur lächerlich. Damit aber wird gerade dem Laster Vorschub geleistet. Denn das Lächerliche ist eine Lieblingswaffe des Lasters, mit der es die Achtung, die man der Tugend schuldig ist, angreift, und die Liebe, die man gegen sie empfindet, am Ende ganz vertilgt. — Bei dieser Gelegenheit geht Rousseau auf die Molière-schen Stücke näher ein, namentlich auf seinen „Misanthrope,“ über den er unter andern scharf und bitter genug sagt: Nachdem Molière alle anderen Mängel und Gebrechen dem öffentlichen Gelächter preisgegeben, die den liebenswürdigen Eigenschaften des Mannes von gutem Ton entgegengesetzt sind, und nachdem er unzählige andere Lächerlichkeiten der Leute von schlechtem Ton auf die Bühne gebracht, blieb ihm nichts weiter übrig, als auch noch diejenige Lächerlichkeit darzustellen, welche die Welt niemals verzeiht, nämlich die Tugend. Und das hat er im „Misanthropen“ gethan. Denn Alcest, der Held des Stückes, ist kein Menschenfeind, sondern ein edler und wahrer Mensch, und weil er dies ist, haßt er die herrschenden Sitten, und verabscheut den leeren und falschen Weltton. Das allein ist es, was ihn lächerlich macht. Um aber ihn und

nur belustigt sein, und liebt nur diejenigen Schauspiele, die seinen Neigungen am meisten schmeicheln, während diese gerade bekämpft werden müßten. Die Scene ist ein Gemälde menschlicher Leidenschaften, deren Original in den Herzen aller Menschen ist. Wollte der Maler aber den Zuschauern nicht schmeicheln, so würden sie sich bald beleidigt finden und einen Anblick meiden, der sie mit Selbstverachtung erfüllen müßte. Wenn der dramatische Dichter auch manche Leidenschaften mit grellen Farben zeichnet, so sind es doch immer nur solche, die nicht allgemein sind, und die man von selbst haßt. Zudem sind wahrhaft tugendhafte Menschen auf der Bühne am wenigsten brauchbar. Ein Stoiker, der die Leidenschaften beständig zu beherrschen wüßte, würde dort Niemanden interessiren und in der Tragödie unerträglich sein, in der Komödie aber nur Lachen erregen. Demnach kann, wie Rousseau folgert, das Theater die Sitten und Gesinnungen nicht ändern, sondern ihnen nur folgen und sie verschönernd darstellen.

Auf den Einwurf, daß ein gutes Theater die Tugend liebenswürdig und das Laster hassenswerth würde erscheinen lassen, entgegnet er: Man liebte die tugendhaften Menschen und haßte die bösen, ehe an Schauspiele zu denken war, und da, wo es keine Theater giebt, sind diese Empfindungen um nichts schwächer. Denn das Interesse, welches uns an das Gute fesselt und das Böse verabscheuen läßt, ist in uns, nicht in den Theaterstücken, und die Liebe zu dem Sittlichschönen ist eine, dem menschlichen Herzen ebenso natürliche Empfindung, als die Selbstliebe. Der Dichter bringt sie nicht in das Herz, sondern findet sie dort vor, und die reine Empfindung ist es, welche die süßen Thränen erzeugt, die er fließen zu machen scheint. Ueberdies findet der Zuschauer, wäre das Schauspiel auch noch so vollkommen, immer nur, was er überall finden würde, nämlich Morallectionen, die wohl den Anderen, nicht aber ihm selbst gelten.

In Betreff des durch die Tragödie erregten Gefühls des Mitleids bemerkt er, indem er hierbei auf eine moralische Kritik des Racine und Voltaire eingeht, daß es nur eine vorübergehende Gemüthsbewegung ist, die nicht länger dauert, als die Täuschung, mit einigen Thränen zufrieden ist, aber nie die geringste Handlung der Humanität hervorgebracht hat. Indem wir über die Dichtung weinen, glauben wir alle Pflichten der Menschheit erfüllt zu haben und sind sehr froh, uns somit auf die leichteste Weise darüber beruhigen zu können, daß wir der ungleich schwereren und mühevolleren

Pflicht, dem in Wahrheit Unglücklichen zu helfen, nicht nachkommen. Wer im Theater schöne Handlungen bewundert und erdichtete Leiden beweint, ist in der Regel ganz zufrieden mit sich selbst. Die Rührung ist ihm ein Beweis seiner eigenen schönen Seele, und den Forderungen der Tugend hat er durch die Huldigung, die er ihr dargebracht, nach seiner Meinung hinlänglich genügt. Dazu kommt noch, daß das Theater dem wirklichen Leben zu fern steht, um auf dasselbe einen heilsamen Einfluß ausüben zu können. Die Charaktere, Handlungen und Reden der Theaterhelden sind zu prunkend, als daß man nicht fürchten müßte, sich lächerlich zu machen, wenn man sie in das bürgerliche Leben mit hinüber nehmen wollte, und so gewöhnt man sich am Ende, die Tugend selbst für etwas anzusehen, das wohl auf dem Theater ganz gut sei, um das Publikum zu unterhalten, aber ins wirkliche Leben übergetragen, eine lächerliche Ueberspanntheit verrathen würde.

Was die Komödie betrifft, so steht diese allerdings dem gewöhnlichen Leben näher; aber auch von ihr ist für eine Verbesserung der Sitten nichts zu hoffen. Denn stellt der Dichter diese Sitten dar, wie sie wirklich sind, so macht er keinen Eindruck, weil man daran bereits gewöhnt ist. Stellt er sie aber mit Uebertreibung dar, so entfernt er sich von der Natur und der Wahrscheinlichkeit, und die Uebertreibung macht die Gegenstände nicht verhaßt, sondern nur lächerlich. Damit aber wird gerade dem Laster Vorschub geleistet. Denn das Lächerliche ist eine Lieblingswaffe des Lasters, mit der es die Achtung, die man der Tugend schuldig ist, angreift, und die Liebe, die man gegen sie empfindet, am Ende ganz vertilgt. — Bei dieser Gelegenheit geht Rousseau auf die Molière-schen Stücke näher ein, namentlich auf seinen „Misanthrope," über den er unter andern scharf und bitter genug sagt: Nachdem Molière alle anderen Mängel und Gebrechen dem öffentlichen Gelächter preisgegeben, die den liebenswürdigen Eigenschaften des Mannes von gutem Ton entgegengesetzt sind, und nachdem er unzählige andere Lächerlichkeiten der Leute von schlechtem Ton auf die Bühne gebracht, blieb ihm nichts weiter übrig, als auch noch diejenige Lächerlichkeit darzustellen, welche die Welt niemals verzeiht, nämlich die Tugend. Und das hat er im „Misanthropen" gethan. Denn Alcest, der Held des Stückes, ist kein Menschenfeind, sondern ein edler und wahrer Mensch, und weil er dies ist, haßt er die herrschenden Sitten, und verabscheut den leeren und falschen Weltton. Das allein ist es, was ihn lächerlich macht. Um aber ihn und

der Bühne in Worten und Bewegungen so gewandt sind, von ihrer Gewandtheit nie im gewöhnlichen Umgangsleben Nutzen zu ziehen suchen? Sonst steigt überall mit der Leichtigkeit, das Böse zu thun, auch die Versuchung dazu. Die Schauspieler müßten also tugendhafter sein, als andere Menschen, wenn sie nicht verderbter sein sollen, als diese. Denn es kommt hier noch das verführerische Zusammensein der Acteurs und Actricen dazu, die sich wechselseitig verderben, indem sich namentlich bei den Letzteren ein Stand, dessen Bestimmung es ist, sich dem Publikum für Geld zu zeigen, durchaus nicht mit der Bescheidenheit, Schamhaftigkeit und Züchtigkeit des weiblichen Geschlechts verträgt. Wenn nun schon eine züchtige und tugendhafte Jungfrau Mühe genug hat, ihr Herz zu bewahren, wie sollten Schauspielerinnen, die auf der Bühne fortwährend mit Liebesgeschichten zu thun haben, ganz in der Sphäre der Koketterie leben, und stets von einer zügellosen und frechen Jugend umgeben sind, den mannigfachen Versuchungen widerstehen können?

D'Alembert unterließ es nicht, das an ihn gerichtete Schreiben zu beantworten,*) und wie es Rousseau weniger um das Theater, als darum zu thun war, bei dieser Gelegenheit das ganze frivole Leben und Treiben in den Pariser Salons, das Jagen nach Geist und Genuß, die Rolle, welche die Weiber in der höheren Gesellschaft spielten, die Herrschaft, welche sie ausübten, und die ganze Art von Bildung, wie sie von den Encyclopädisten empfohlen und gepflegt wurde, mit dem bittersten Unmuth zu geißeln, so vertheidigt auch der geistreiche und in den boshaft witzigen Salons vollkommen heimische d'Alembert das Theater nur, um Rousseau gelegentlich mit der größten Artigkeit und Hochachtung an den Pranger zu führen und dort dem allgemeinen Gelächter bloßzustellen.**) Nur so aufgefaßt, haben die sonst trivialen Vertheidigungs-

---

*) Vgl. Supplement à la collection des oeuvres de J. J. Rousseau. Tom. I. p. 31 ff. Zweibrücker Ausg. 1782.

**) Es macht daher einen höchst komischen Eindruck, wenn Stäudlin in seiner Schrift über die Vorstellungen von der Sittlichkeit des Schauspiels, nachdem er die Ansichten der beiden Gegner ausführlich mitgetheilt hat, ganz treuherzig dazu bemerkt: „Man mag diese Entgegenstellungen wie eine Unterredung oder Disputation zwischen zwei großen Männern betrachten. Sie behandeln sich beide mit viel Achtung und Offenheit. Rousseau möchte aber kaum durch d'Alembert widerlegt sein. Beide wissen sehr gut von der Sache Bescheid, Jener aber dringt tiefer in dieselbe, ist ein größerer Philosoph und

gründe d'Alemberts einen Sinn, der zu dem ganzen Charakter des feinen und gewandten Weltmannes stimmt. Ganz im Ton eines solchen bemerkt er daher zuvörderst auf den von Rousseau angeführten Grund, daß das menschliche Leben viel zu kurz sei, um für ein so unnützes oder verderbliches Vergnügen Zeit genug darzubieten: Allerdings ist das Leben kurz und die Zeit kostbar; aber es ist auch reich an Leiden und das Vergnügen selten. Warum wollen wir also dem Menschen eine flüchtige Erholung mißgönnen, die ihm das Bittere und Unerfreuliche des Erdenlebens etwas erträglicher macht? Haben die Schauspiele, von diesem Gesichtspunkt aus betrachtet, einen Fehler, so ist es nur der, daß sie eine zu leichte Zerstreuung sind, indem einerseits die Illusion selten so groß ist, daß der Gedanke, alles sei doch nur bloßes Spiel, dadurch zurückgedrängt würde, andererseits dieses Vergnügen selbst, bei aller Unvollkommenheit, zu gesucht und zu weit hergeholt ist. Indeß bedürfen wir der Vergnügungen zu sehr, um in ihrer Auswahl zu schwierig zu sein. Die einfachen und reinen Freuden, die man im Schoß der Familie, der Freundschaft, des Vaterlandes, der der Natur und der Liebe findet, sind unstreitig die schönsten und süßesten. Aber sie sind es nur für die Guten und Tugendhaften. Der Philosoph jedoch muß die Menschen nehmen, wie sie einmal sind, voll von Leidenschaften und Schwächen, unzufrieden mit sich und Anderen, und behaftet mit einem natürlichen Hange zum Müßiggange, mit dem sich eine gewisse Unruhe und eine Neigung zur Beschäftigung verbindet. Wenige Menschen haben die Kraft, ihr Glück in der einförmigen Ruhe der Einsamkeit zu suchen, und auch sie fühlen oft im Schoß der Ruhe, ja selbst bei der Arbeit Ueberdruß, Langeweile und das Bedürfniß der Erholung und Zerstreuung. Es scheint also, daß die Schauspiele als Vergnügen betrachtet den Menschen wenigstens als ein Spielzeug, wie man es Kindern giebt, gestattet werden können.

Schon hieraus mag man die tiefe Ironie d'Alemberts erkennen; denn in den Pariser literarischen Zirkeln wenigstens wußte

---

schreibt beredter. D'Alembert sagt ihm, daß kein Prediger die Schauspiele mit so viel Kraft und Feinheit bestritten habe, wie er, daß er aber auch, außer der Superiorität seiner Talente, sie auch besser kenne, studirt, analysirt und selbst welche gemacht habe." — Gerade dies ist bei d'Alembert nur eine hämische Anspielung, und Rousseau wird von seinem Gegner, indem dieser ihn außerordentlich zu loben scheint, nur mit dem bittersten Hohn persifflirt.

man es recht gut, daß Voltaire's Stücke keineswegs bloß zur flüchtigen Unterhaltung dienen oder nur eine Art Spielzeug für große Kinder sein sollten.

Auf die andere Behauptung Rousseau's, daß das Theater schon darum keinen sonderlichen Nutzen stiften könne, weil es den dramatischen Dichter vornehmlich darum zu thun sei, zu gefallen, während nützlich zu werden erst sein zweiter Zweck ist, erwiedert d'Alembert, vielleicht auch nur, weil es ihm Spaß machte, den Begeisterten zu spielen und seinen Gegner mit den abgedroschensten Gegengründen abzufertigen: Wäre dies auch der Fall, so würde, wenn der Dramatiker nur überhaupt Nutzen stiftete, wenig darauf ankommen, ob dies sein erster oder zweiter Zweck gewesen. Aber der vornehmste Zweck jedes Schriftstellers ist die öffentliche Achtung, und eine innere Stimme ruft uns zu, daß nur Dasjenige, was groß, schön und wahr ist, allgemein gefällt, und daß daher Demjenigen, was keinen allgemeinen Beifall erhält, wahrscheinlich eine von diesen Eigenschaften fehlt. Wer also allgemein gefallen will, muß nothwendig dahin streben, nicht nur Vergnügen, sondern auch Belehrung zu schaffen. Gute Theaterstücke aber vereinigen beide Vorzüge. Es ist die in Handlung gesetzte Moral, die Moral in Beispielen. Die Tragödie stellt uns die Uebel, welche durch die Laster der Menschen erzeugt werden, und die Komödie das Lächerliche, das ihren Fehlern anklebt, dar. Beide stellen vor Augen, was die Moral nur in abstracter Form und in einer gewissen Entfernung zeigt, und durch die Bewegungen, die sie in unserem Gemüth hervorrufen, erregen und verstärken sie die Empfindungen, deren Keim in unserer Seele liegt.

Den Vorwurf, daß man sich im Theater isolire und die Seinigen vergesse, will d'Alembert nicht gelten lassen, indem er dagegen sagt: Das ist nicht der Fall; vielmehr wird man dort am meisten an andere Menschen erinnert, theils durch das Bild des menschlichen Lebens, das sich uns dort darstellt, theils durch die Eindrücke, welche dieses Bild in uns zurückläßt. Der Dichter in seinem Enthusiasmus und der Mathematiker in seinen tiefen Forschungen sind weit mehr isolirt, als man es im Theater ist. Und gesetzt auch, daß uns das Theater auf Augenblicke das Andenken an die Unseren verlieren ließe, — ist dies nicht die natürliche Wirkung jeder, unsere Aufmerksamkeit in Anspruch nehmenden Beschäftigung?

Der Behauptung, daß das Theater schon darum keinen hei-

samen Einfluß auf die Sittlichkeit haben könne, weil ein Mensch, der sich nicht von der Leidenschaft leiten, sondern diese von der Vernunft beherrscht werden läßt, in der Tragödie langweilig, in der Komödie lächerlich sei, stellt d'Alembert Folgendes entgegen: Wenn die alten Kunstrichter sagten, daß das Theater die Leidenschaften reinige, so soll damit nicht gesagt sein, daß es den Menschen von ihnen befreie. Die Tragödie bedient sich vielmehr der edleren und besseren Leidenschaften, um die niederen und schlechten zu unterdrücken. Mögen daher auch die Wahrheiten, welche die Vernunft mittelst des Theaters in verkörperter Gestalt uns vor Augen stellt, auf entschieden Lasterhafte nur einen flüchtig vorübergehenden Eindruck machen, so finden sie doch, auf solche Weise dargestellt, in den Herzen Anderer desto leichter Eingang, und können, wenn sie auch unfähig sind, verderbte Menschen zu bekehren, doch Andere vor dem Verderben warnen. Ueberhaupt besteht die Wirkung der Moral des Theaters weniger darin, daß sie in verderbten Herzen eine plötzliche Veränderung hervorbringt, als vielmehr darin, daß sie durch die Darstellung edler Charaktere und Handlungen den Schwachen zum Guten ermuntert und den Tugendhaften darin befestigt. Dies sind die natürlichen Früchte der auf der Bühne in Handlung gesetzten Moral. Bringt sie nicht noch größere Wirkungen hervor, so bedenke man, daß auch die besten moralischen Bücher nur selten Diejenigen tugendhaft machen, die nicht schon vorher dazu geneigt sind, und daß auch durch die Predigten nicht Viele bekehrt werden. Uebrigens können wir in der Tugend kaum besser unterrichtet werden, als wenn uns, wie es auf der Bühne geschieht, auf der einen Seite der glückliche Erfolg des Verbrechens, auf der anderen das Loos der leidenden Tugend dennoch als beneidenswerth dargestellt wird.

Was aber die Komödie betrifft, so ist der Vorwurf, daß sie nur eine Schule schlechter Sitten sei, nach d'Alemberts Ansicht durchaus ungerecht. Allerdings, meint er, stellt sie Beispiele von Ausschweifung, Treulosigkeit und Schlechtigkeit dar, nicht aber, um dieselben zu empfehlen, sondern um uns über die Quelle der Laster die Augen zu öffnen, und uns in den eigenen Fehlern, die wir für unbedeutend halten, die ersten Ursachen jener lasterhaften Handlungen erblicken zu lassen, die wir an Anderen verdammen. Daß in der Komödie das Lächerliche mehr Eindruck auf uns macht, als das Laster, liegt in dem Wesen der Komödie selbst, die es mehr mit der Besserung unserer Fehler durch das Lächerlichmachen der-

selben zu thun hat, als mit der Entfernung der Laster, welche Gegenmittel anderer und ernsterer Art bedürfen. Und wenn einige wenige Komödien sich von diesem löblichen Zweck entfernen, so sind ihre Verfasser ganz ebenso zu betrachten, wie Irrlehrer, welche bisweilen die Kanzel der Wahrheit gemißbraucht haben, um Lügen zu verbreiten.

Auf den Vorwurf Rousseau's, daß der Beruf des Schauspielers auf die Moralität nur nachtheilig wirken könne, entgegnet d'Alembert: Wäre es gegründet, daß die Aufgabe, einen fremden Charakter darzustellen, den Schauspieler zur Falschheit gewöhne, so müßte dies bei dem dramatischen Dichter ungleich mehr der Fall sein, dem noch Niemand dieserhalb einen Vorwurf gemacht hat. Und wenn man sagt, es sei niedrig, sich auf der Bühne für Geld der Gefahr des Auszischens bloßzustellen, so folgt daraus nur, daß der Stand des Schauspielers derjenige ist, in welchem man am wenigsten mittelmäßig sein darf. Ist aber ein Schauspieler seiner Leistungen wegen beim Publikum beliebt, warum sollte man es mißbilligen, wenn er von seinem Talent und seiner Kunst auch seinen Unterhalt zieht.

In Betreff der von Rousseau gerügten Unkeuschheit der Schauspielerinnen aber wird bemerkt: Die Versuchung ist hier allerdings größer, als anderwärts. Gleichwohl fehlt es auch unter den Schauspielerinnen nicht an rühmlichen Beispielen, und sie würden noch zahlreicher sein, wenn die Schauspielerinnen nicht durch die geringe Ehre, die sie davon haben, von der Keuschheit gleichsam abgehalten würden. Denn wenn sie auf der einen Seite sehen, daß man ihnen keinen Dank dafür weiß, wenn sie keine Liebhaber zulassen, während es Anderen gestattet ist, diese zu haben, ohne darum weniger geachtet zu werden, warum sollten sie ohne allen Gewinn, ja mit Nachtheil und Verlust sich versagen, was sie Anderen erlaubt sehen. Bewilligte man dagegen den sittlich strengen Schauspielerinnen Auszeichnungen, so würde die dadurch rege gemachte Eitelkeit bald zur Folge haben, daß gerade dieser Stand sich durch die strengste Sittlichkeit auszeichnete.

In Betreff eines Genfer Theaters räumt d'Alembert übrigens seinem Gegner gern das Uebergewicht der Gegengründe ein, und bemerkt dabei, daß er jenen Vorschlag nur gemacht habe, weil ihm das Verlangen nach einem Theater unter den Genfer Bürgern ziemlich allgemein geschienen habe.

Außer diesem Antwortschreiben erschienen übrigens in demselben

Jahre 1758 noch mehrere andere; so z. B. von Madame Bastide eine Lettre à J. J. Rousseau sur l'effet moral du théatre, und auch Marmontel behandelte im November- und Decemberheft 1758 und im Januarheft 1759 des Mercure diesen Gegenstand ausführlich. Trotzdem kam man sehr begreiflicher Weise zu keinem bestimmten Resultat, und der Streit dauerte überhaupt nur so lange, bis man des Schreibens müde, die Sache auf sich beruhen ließ.

XXXVII.

Das Deutsche Theater zu Gottsched's Zeit.

Der Hamburger Theaterstreit.

Lessing.

Während Händel die Oper zu einer Zeit, da sie nahe daran war, in dem Schmutz trivialer Gemeinheit und Frivolität zu versinken, mit genialer Kraft dem Verderben entriß, und das taumelnde Kind der Weltlust nicht nur vor dem gänzlichen Untergang schützte, sondern ihm, indem er es zum Oratorium umgestaltete, höhere Würde verlieh, und einen ehrenvollen Platz in der Kirche sicherte, versuchte Gottsched ziemlich gleichzeitig (seit 1730) dem Deutschen Drama zu Hülfe zu kommen, und mag er auch sonst durch seine Nüchternheit und Pedanterie den Spott seiner jüngeren Zeitgenossen herausgefordert haben, in dessen Wiederholung sich noch jetzt so Mancher gefällt, — dieses Streben verdient jedenfalls unsere Anerkennung, und eben darum auch mancher Mißgriff dabei eine mildere Beurtheilung. Er selbst war nichts weniger, als eine geniale Dichternatur; vielmehr charakterisirt Alles an ihm den ehrsamen Philister, der sich zwar auch gelegentlich einmal eine kleine Schalkhaftigkeit erlaubt, aber dabei nie vergißt, was einem „ordentlichen

Professor der Logik und Metaphysik" geziemt. Gerade diese nüchterne Ehrbarkeit indeß that damals Noth, und seine Arbeiten waren, so zu sagen, das Purgirmittel und die Spitalkost, die der an Schwulst und Unnatur leidenden Poesie jener Zeit nicht erlassen werden konnte, wenn sie wieder gesund und kräftig werden sollte, wie dies ein kurzer Rückblick auf das Deutsche Drama in den Zeiten vor Gottsched bald darthun wird.

Jemehr nämlich seit dem Westphälischen Frieden die theatralischen Vorstellungen mit ihren allegorischen Tableaux, Pantomimen und Ballets auf bloßes Schaugepränge hinausliefen, desto mehr dachten die Schlesischen Dichter, vor allen Andreas Gryphius (1616—1664), eine der genialsten Dichternaturen, die es je gegeben,*) diesen Tanz- und Singspielen ein ordentliches Drama gegenüberzustellen, wobei es natürlich war, daß Gryphius, der 1639—1644 in Leyden lebte, wo er die verschiedensten Wissenschaften, Philosophie, Geschichte, Geographie, Mathematik, Physik, Anatomie und Physiognomik docirte, sich die Niederländer, namentlich den „leidenden Christus" des Grotius und die dramatischen Arbeiten des ihm befreundeten Heinsius zum Muster nahm.

Was nun die dramatische Kunst in den Niederlanden betrifft, so war es hier, wie in Deutschland, von frühen Zeiten her gewöhnlich, daß sich auf Jahrmärkten oder bei anderen Volksfesten Bänkelsänger einfanden, die mit einer Menge Bilder, auf Wachsleinwand gemalt, herumzogen, diese dem schaulustigen Volk zeigten und dabei die dort dargestellten Geschichten erzählten oder in Bänkelsängermanier absangen. Es waren dies theils biblische Historien, theils Volkssagen, und je mehr das Publikum an dieser Art Unterhaltung Gefallen fand, desto leichter entschlossen sich die Unternehmer solcher Vorstellungen, sie anständiger und großartiger zu veranstalten. Das dürftige Gestell, wo bisher der Bänkelsänger auf offenem Markt seine Bilder aufgehängt und erklärt hatte, verwandelte sich in eine geräumige Theaterbude, die kleinen Bilder

*) „Wenn man," sagt Gervinus (Gesch. der poet. Nationalliteratur der Deutschen, III. 434) „von irgend einem Manne sagen kann, daß ihn üble Verhältnisse hemmten, gute hätten fördern können, so ist es Gryphius. Man setze ihn nach Paris, öffne ihm die Schule der Weltkenntniß, die Molière und Racine offen stand, und man würde gesehen haben, wie sich das ächte Gold, das unter vielen Schlacken jetzt verborgen liegt, geläutert hätte, und wie weit sich sein Genius über die prosaischen Versificationen der Französischen Dramatiker emporgeschwungen hätte."

in größere Tableaux, und die Volksballaden, die früher dazu abgesungen wurden, in zusammenhängendere Darstellungen. Der Eifer für dieselben war aber, namentlich insofern sie sich auf die biblische Geschichte bezogen, seit den Zeiten der Reformation so groß geworden, daß regelmäßig alle Sonntage nach der Kirche dergleichen Vorstellungen stattfanden, und dies scheint auch den Nürnberger Johann Clay bewogen zu haben, in seiner Vaterstadt etwas Aehnliches zu versuchen. Daher ließ auf sein Gesuch der Prediger Dilherr eines Sonnabends einen poetischen Anschlagzettel an die Kirche anschlagen: Wer morgen nach der Predigt dem Poeten zuhören wolle, was er vom Musenhause Süßes bringe, der möge in der Kirche bleiben. Erwartungsvoll harrt am anderen Tage die dichtgedrängte Menge der Dinge, die da kommen sollen. Die Predigt ist geendigt und das Schlußlied gesungen. Da eröffnet eine Instrumentalmusik die nachkirchliche poetische Feier. Der Dichter tritt hervor, und leitet seinen Gegenstand „Herodes, der Kindermörder“ selbst redend ein. In epischer Weise erzählt er sodann von dem Stern, den die Weisen im Morgenland gesehen, wie sie sich aufmachen, nach Jerusalem ziehen und den König Herodes nach dem neugeborenen König der Juden fragen. So oft nun der Dichter an Stellen kommt, wo eine zweite Person redend eingeführt wird, führt er, selbst immer weiter sprechend, diese mit einem „da antwortete er“ ein, und nur die eingeschalteten Chöre unterbrechen den declamatorischen Vortrag des recitirenden Dichters. — Natürlich mußte er, da sich in der Kirche keine Tableaux anbringen ließen, durch welche den Zuschauern die Gegenstände hätten sichtbar vor Augen gestellt werden können, diesem Mangel durch die Schilderung in Worten abhelfen. Aber gerade diese poetische Malerei war ja die Hauptforce der Pegnitzschäfer, und Clay hebt es daher auch als einen Hauptvorzug der Dichtkunst hervor, daß keine Wiese so bunt gemalt sein könne, als sie der sinnreiche Poet zu beschreiben wisse.

Ob diese episch dramatische Aufführung, die am heiligen Dreikönigsfest stattfand, vom Publikum mit Beifall aufgenommen wurde, wissen wir nicht genau. So viel aber ist gewiß, daß der gelehrte Harsdörfer hierin den erfreulichen Anfang der wahren dramatischen Kunst erblickte, und den „Wolken ansegelnden Dichter“ mit Jubel begrüßte. In einem kritischen Schreiben muntert er ihn daher auf, dieses Feld der Dichtkunst fernerhin fleißig anzubauen, und räth ihm dabei, daß er die Stücke mit einer tapferen

Stimme begeistere, insbesondere die Reimarten wohl observiren, und für das Klägliche Trochäen, für das Fröhliche Daktylen und für das Erzählende Jamben brauchen müsse. Denn diese Reimarten seien bei dem Zuhörer gleichsam die Trompeten, und es würde dadurch der eingezwängte Laut so viel heller und klarer in der Luft erschallen. — Clay, aufgemuntert durch die ihm ertheilten Lobsprüche, säumte nicht, in der Charwoche ein ähnliches Stück „der leidende Christus“ und zum Michaelisfest den „Engel- und Drachenstreit“ aufzuführen. Außerdem erschien 1644 „die Auferstehung Jesu Christi“ und „die Höllen- und Himmelfahrt Jesu Christi, neben darauf erfolgter sichtbarer Ausgießung des heiligen Geistes,“ beide, wie auf dem Titel ausdrücklich bemerkt ist, „in Nürnberg bei hochansehnlicher, volkreichster Versammlung abgehandelt von Johann Clajen, der heiligen Schrift Beflissenen“ (Nürnberg, bei Wolfg. Endter 1644. 4.)

Wie viel Mühe sich aber auch Clay gab, auf solche Weise das geistliche Drama wieder zu heben und allen Inconvenienzen, die ehedem bei einem überfüllten Personal und dem oft ungeschickten Spiel der auftretenden Acteurs vorkommen mochten, vorzubeugen, so konnte er seinen Zweck doch nicht erreichen. Die vielen Friedensfeste, die nach Beendigung des dreißigjährigen Krieges in Nürnberg gefeiert wurden, veranlaßten eine Menge Festgelage, bei denen man natürlich ganz andere Dinge sehen wollte, als jene uranfänglichen Dramen des Johann Clay. Zudem war man auch in den Niederlanden längst nicht mehr bei jenen epischen Betrachtungen aufgestellter Tableaux stehen geblieben. Die philologischen Studien vielmehr, die hier zu Hause waren, hatten ziemlich früh den Wunsch erzeugt, auch in Nachbildungen des klassischen Drama sich zu versuchen, und je ernstlicher der Vorsatz war, auch hierin etwas ganz Vorzügliches zu leisten, desto mehr war man bemüht, alle Schönheiten, die man in den Werken des klassischen Alterthums bewunderte, den poetischen Schwung eines Aeschylus und Pindar, den sententiösen Ernst eines Seneca und Tacitus und die rhetorische Kunst eines Euripides und Cicero in dem Drama zu vereinigen. Zugleich aber waren die Niederländer auch durch und durch bibelfeste Christen, die an ihrer Confession mit unerschütterlicher Beharrlichkeit festhielten, und ihre Schauspiele mußten daher einen streng biblischen, lehrhaften Charakter haben. Dieses wunderliche Gemisch findet sich denn auch in van der Vondel's Schauspielen vor. Sie sind der Form nach ganz antik, während der Inhalt

meist biblisch und streng christlich ist. So dürfen am Schluß der einzelnen Akte die Chorgesänge nicht fehlen, und van der Vondel läßt daher in seinen „Gibeonitern," deren Süjet aus 2. Sam. 21. entnommen ist, am Schluß des zweiten Aktes zwar in ziemlich heidnischer Weise die Nymphen und den Flußgott Jordan auftreten, aber die Klagen, in die sie ausbrechen, lauten so christlich, daß sie dem Confirmandenunterricht des rechtgläubigsten Domine keine Schande machen würden.

Andreas Gryphius folgt nun seinen Niederländischen Mustern hierin ziemlich getreu, obwohl sich das Streben nach Selbstständigkeit auf Grund eines sorgfältigen Studiums der Alten nirgends verkennen läßt. Allerdings läßt auch er seine Personen jene theatralisch pathetische Sprache reden, die damals ganz allgemein für die allein dichterische galt, aber dabei ringt er sichtbar danach, dem Tacitus, der ihm als Vorbild und Muster vorschwebte, in der gedrungenen Kürze und Präcision des Ausdrucks zu gleichen.*) An seine Niederländischen Muster erinnert er mit den Tableaux, die in den Scenen hin und wieder eingeschaltet sind. So erscheint in der 5. Abhandlung des „Karl Stuart" Poleh, einer der Richter des ermordeten Königs, von Gewissensbissen gefoltert, rasend mit halbzerrissenen Kleidern auf dem Schauplatz, und bei den Worten

„Weh mir, was schau ich dort? Weh mir, die Rach' erscheinet,
Der Strafen Wetter blitzt. Heult Richter! Mörder weinet"

öffnet sich der Hintergrund und stellt die Viertheilung des Hugo Peter (eines Puritanischen Geistlichen, der zugleich Kriegsoberster und das Haupt der Verschwörung gegen den König ist) und des Wilhelm Hewlet, des Königsmörders, dar. Weiterhin bei den Worten:

„Welch scheuslich Anblick! Hier prangt Cromwells bloße Leiche
Nebst Irreton's Gerippe an einer Galgeneiche.
Fort, gönnt dem Bradshaw nicht die sichere Nacht der Gruft!
Hängt ihn zu einem Schand- und Schauspiel in die Luft"

---

*) Lohenstein rühmt von ihm:
„Wer in dem, was er schrieb, sich umsieht, wird ihn gleichen
In Sprüchen Seneken, in Blumen dem Petron;
Wer auf sein Urtheil merkt, der Klugheit Satz und Zeichen,
Erkennt des Tacitus besondre Spuren schon.
In seinen Trauerspieln wird Welt und Nachwelt lesen,
Der Deutsche Sophokles sei Gryphius gewesen.

öffnet sich der innere Raum zum zweiten Male, und man sieht die Leichen der Genannten am Galgen, und bei den Worten:

„Wo, wie? Was schau ich dort? Setzt der gerechte Gott
Den Fürsten wieder ein nach so viel herben Stürmen?
Ach freilich, Gottes Hand pflegt Fromme zu beschirmen.
Wen krönt der Bischof?“

sieht man, wie Karl II. vom Bischof gekrönt wird.

Wie richtig übrigens Gryphius den bombastischen Schwulst seiner Zeit beurtheilte, geht klar genug aus der drolligen Persifflage desselben in seinen Lustspielen hervor, in denen er mit dem ergötzlichsten Humor der reinen und einfachen Natürlichkeit das grandioseste Pathos und die ungeheuersten Metaphern gegenüberstellt. Hier zeigt sich die gesunde Frische seines Geistes am glänzendsten, und er ist um so mehr zu bewundern, da er auf diesem Wege, den er selbstständig voranging, keinen Nachfolger fand, indem Lohenstein, der sich sonst ihm ziemlich treu anschloß, nur im Trauerspiel ihn nachahmte, ja noch zu überbieten suchte.*)

---

*) Daß diesem übrigens bei allem abenteuerlichen Schwulst auch manche wahrhaft poetische Schilderung gelungen ist, und man ihm Unrecht thun würde, wenn man ihn nur nach den Bruchstücken beurtheilen wollte, welche als die pikantesten aus einer Literaturgeschichte in die andere wandern, mag eine Scene aus seiner „Kleopatra“ darthun, die um so bemerkenswerther ist, jemehr sie durch ihre Aehnlichkeit mit einer Shakspeare'schen (in dessen „Richard III.“) beweist, daß Lohenstein den Englischen Dichter wohl gekannt haben mag. — Antonius schläft, und die Geister der von ihm Gemordeten, die er im Traum sieht, erscheinen auf der Bühne; unter ihnen auch der Schatten des auf seinen Befehl gekreuzigten Königs Antigonus von Judäa, der ihn in folgender Weise anredet:

Die Erde bricht, der Abgrund reißt entzwei,
Die Rache treibt mich aus den finstern Höhlen,
Wo die mit Mord und Blut bespritzten Seelen
Sich laben durch ihr Angstgeschrei.
Du Mörder, den stets Mord und Brand gelüstet,
Schau an mein Schattenbild, den Nebel meiner Faust,
Mit Flamm und Fackel ausgerüstet!
Dies Pech, die Gluth, vor der Dir graust,
Sind Deines Untergangs ergrimmte Blutkometen,
Die Deines Herzens schwarze Nacht
Mit banger Furcht und stetem Ach erröthen.
Dein Gewissenswurm erwacht!

Die Tragödien des Gryphius (Piast, die Gibeoniter, Leo Arminius, Katharina von Georgien, Papinian, Karl Stuart, Felicitas, Cardenio und Celinde) und des Lohenstein (Kleopatra, Epicharis, Agrippina, Ibrahim Sultan, Sophonisbe) wurden meist auf den Breslauer Schultheatern zur Aufführung gebracht, und die weiblichen Rollen, ebenso wie die männlichen, von Schülern dargestellt. Daher sah man auch in ziemlich anstößigen Scenen, wie sie sich in Lohensteins Stücken mitunter finden, nichts Verfängliches. Beide, der Liebende und die Geliebte, waren Schulknaben; was sie mit einander zu sprechen hatten, erschien als bloße Declamationsübung, und das linkische und steife Spiel, besonders bei der Darstellung weiblicher Rollen diente den Zuschauern eher zur Belustigung, als daß sie daran Anstoß genommen hätten.

Neben diesen Aufführungen auf den Schultheatern fanden aber auch, ehe in Städten, wie Breslau, an ein stehendes Theater zu denken war, Aufführungen in Privathäusern statt, wozu Familienfeste, Geburtstage, Hochzeiten, Jubelfeiern ꝛc. häufig Gelegenheit darboten, und das Geschenk, das die auftretende Gesellschaft für ihre Unterhaltung erhielt, war ein zu mächtiges Reizmittel, als daß die Spieler nicht hätten darauf kommen sollen, auch unaufgefordert dergleichen Aufführungen zu veranstalten. Sie schlugen daher hier oder da, in Gasthäusern oder wo sonst gutwillige Eigenthümer es gestatteten, ihr Theater auf, und wer die Aufführung mit ansehen wollte, mußte ein gewisses Eintrittsgeld zahlen, oder sie zogen auch wohl in der Weihnachts-, Neujahrs-, Carnevals- und Kirmeszeit, und wo sie sonst von einer Festlichkeit hörten, umher, und baten

---

Und mein beschimpftes Bild giebt einen Spiegel Dir,
Darin Du kannst Dein' Laster schauen,
Vor denen Dir jetzt selbst muß grauen.
Schau an, erhitzter Leu, erboßtes Tigerthier,
Wie Du den geweihten Scepter Henkershand zerbrechen ließest,
Und mit knecht'schen Peitsch' und Ruthen der Gesalbten Leib zerrissest,
Wie Du mein gekröntes Haupt Sclaven machtest unterthan,
Und an ein verdammtes Holz nageltest die Glieder an.
Erzitterst Du, wildes Unthier, so
Vor Deines ermordeten Königes Schatten?
Dies kommt, Tyrannen, euch billig zu Statten,
Daß euch ein Espenlaub, ein Rauch, ein knisternd Stroh,
Ein schleichendes Gespenst, ein irrend Licht erschrecket ꝛc.

um Erlaubniß, gegen eine kleine Verehrung die Gäste mit einer Komödie unterhalten zu dürfen.

Von welcher Art aber diese Komödienspiele waren, geht am besten aus dem „Peter Squenz" des Andreas **Gryphius** hervor, einem Stück, das, wenn auch der Idee nach aus Shakspeare's „Sommernachtstraum" entlehnt, doch durch die deutsche Bearbeitung ein durchaus selbstständiges Genrebild des deutschen Komödiantenwesens geworden ist. Auch hier sind es ehrliche, zünftige Handwerksleute, die mit Peter Squenz, dem Schulmeister, „in der Hoffnung, nicht nur Ehre und Ruhm einzulegen, sondern auch eine gute Verehrung zu erhalten," sich vereinigen, um dem König und Hof „eine jämmerlich schöne Comödie von Pyramus und Thisbe" aufzuführen. Peter Squenz beginnt den Prolog mit den Worten:

„Ich wünsch euch Allen gute Nacht,
Dies Spiel habe ich, Herr Peter Squenz, Schulmeister und Schreiber zu Rumpelskirchen selber gemacht,"

und da der Prinz Serenus darauf bemerkt: „Der Vers hat schrecklich viel Füße," so erwiedert Peter Squenz:

„So kann er desto besser gehen. Es werden noch mehrere dergleichen folgen. Doch still, und macht mich nicht irre."

Nach einigen Versen fährt er dann fort:

„Nun was des Spiels Summiren Summarum sei,
Sag ich euch hier mit großem Geschrei."

Statt dessen aber verstummt er, und meint nach langem Stillschweigen:

„Je, Du diebischer Kopf, hast Du es denn gar müssen vergessen? Ei, herzer lieber Herr König, habt mir doch nichts für übel; ich hab es zu Hause schlappermentsch wohl gekönnt; ich wills mit meinem Weibe und allen Mitgesellen bezeugen."

Dann sucht er eine lange Weile seinen Zettel, und da er ihn zuletzt in dem linken Aermel findet, setzt er seine Brille auf, und fährt mit Hülfe des Zettels in der Angabe des Inhalts fort. Nachdem er mit dem Prolog zu Ende ist, setzt er sich seitwärts auf einen Schemmel, sucht wieder die Brille hervor, „um wohl Acht zu geben in seinem Büchelein, ob sie das Spiel tragiren fein." — Darauf tritt Meister Bullabutän hervor, der die Wand zwischen den Häusern des Pyramus und der Thisbe vorzustellen hat. Er berichtet, daß er ehrlicher Leute Kind sei, und fährt alsdann fort:

„Da ich gelernet in meiner Jugend
Weisheit, Verstand und große — Kunst,

Hat mich Herr Peter Squenz würdig erkannt,
Daß ich soll sein in diesem Spiel die — Mauer."

Pyramus tritt nun auf, schilt die Wand als eine „lose, gottesverfluchte, leichtfertige, diebische Wand," und da die Prinzessin Violandra meint: „Das muß eine fromme Wand sein, daß sie sich gar nicht zu verantworten begehrt," so erklärt ihr Meister Bullabutän: „Ja, ich habe nichts mehr auf meinem Zettel — ich wollt es ihm sonst wohl unter die Nase reiben." Da jedoch Pyramus, weil er sich auf das Nächstfolgende nicht besinnen kann, nochmals wiederholt:

„Du lose, ehrvergessene Wand,
Du schelmische, diebische, leichtfertige Wand"

so kann sich Bullabutän nicht länger halten, sondern bricht los:

„Das ist wider Ehr und Redlichkeit; es steht auch in dem Spiel nicht mit. Du kannst es aus Deinem Zettel nicht beweisen. Ich bin ein zunftmäßiger Mann. Mache, daß es zu erleiden ist, oder ich schlage Dir die Wand um die ungewaschene Gosche."

Pyramus wird hierauf grob, schlägt auf Bullabutän zu, dieser schlägt ihm die Wand um den Kopf, und beide zausen sich bei den Haaren fassend auf der Bühne herum, bis Peter Squenz sie endlich begütigt, und Bullabutän sich mit der zerrissenen Papierwand wieder an seinen Platz stellt.

Weiterhin, als Thisbe auf dem verabredeten Platz angekommen ist, und aus Furcht vor dem Löwen, den Meister Klipperling, der Tischler, darstellt, die Flucht ergriffen hat, worauf dieser mit der grünen Decke, welche Thisbe fallen ließ, sich ruhig neben Meister Kricks, den Mond, hinstellt, um den weiteren Verlauf mit anzusehen, meint der Letztere: „Löwe, Du möchtest nun wohl hineingehen. Weißt Du nicht, daß Herr Peter Squenz gesagt, es sei seltsam und bärenhäuterisch, wenn die Comödianten auf der Bühne stehen, selber zusehen und Affen feil haben wollen." Meister Klipperling entgegnet ihm jedoch: „Nein, schau, was ist Dir daran gelegen? Dir zum Trotz will ich hier stehen," und so kommt es denn abermals zu Händeln. Der Mond schlägt dem Löwen die Laterne um den Kopf; der Löwe packt den Mond bei den Haaren, und in ihrer Balgerei stoßen sie dem Meister Lollinger, der den Brunnen darzustellen hat, seinen irdenen Krug entzwei. Der Brunnen wird ärgerlich, und schlägt Beiden die Scherben um den Kopf. Peter Squenz aber, der Frieden machen will, bekommt von allen Dreien Schläge. — Endlich wird es wieder ruhig. Pyramus soll hervor-

kommen, den blutigen Mantel der Thisbe finden, und dadurch auf den Gedanken gebracht werden, daß seine Geliebte von einem wilden Thier zerrissen sei. Aber er ist nicht da, und Thisbe meint: er ist hinuntergegangen und hat nur einmal trinken wollen. Endlich kommt er, spielt seine Rolle weiter, zieht am Schluß den Degen, und setzt, indem er die Zuschauer tröstet: „Fürchtet euch doch nicht so; es hat nichts zu bedeuten; seht, ich will mich nur mit dem Knopf erstechen," den Knopf an die Brust, die Degenspitze auf den Boden, und ersticht sich, worauf der Mond die Laterne öffnet und das brennende Licht mit den Fingern ausdrückt. Thisbe sieht den als Leiche daliegenden Pyramus und klagt:

„Ei, sage mir doch für der letzten Noth
Nur noch ein einziges Wörtlein."

Pyramus aber meint:

„Ich habe nichts mehr in meinem Zettlein,"

und nach einigen herzbrechenden Seufzern ersticht sich auch Thisbe. Hierauf gehen Mond und Brunnen still davon. Pyramus steht wieder auf; Thisbe springt ihm auf die Schultern und wird von ihm hinweggetragen, worauf Peter Squenz den Epilog spricht, der mit der Bitte um ein Trinkgeld schließt, die der König in der Weise gewährt, daß er, nachdem er sich erkundigt, wieviel eine Sau kostet, für die zehn Säue, die bei der Aufführung vorgekommen sind, soviel mal 15 Gulden geben läßt.

Daß bei dieser drolligen Schilderung des damaligen Komödienspielens nicht viel übertrieben ist, weiß Jeder, der einmal Gelegenheit gehabt hat, eine Aufführung solcher herumziehenden Komödianten mit anzusehen.*) Schlimmer aber, als jene lächerlichen Verstöße gegen die dramatische Kunst, war es, daß sich die Komödianten, um die Lachlust der Zuschauer zu befriedigen, eine Menge unzüchtiger Späße erlaubten, und außer dem Theater meist ein höchst anstößiges Vagabundenleben führten, was namentlich seitdem mit der Oper zugleich auch ein weibliches Personal auf der Bühne heimisch geworden war, in der That nur die ungünstigsten Urtheile

*) So spielte noch ganz neulich eine Truppe der Art ein Stück, in dem ein Bösewicht gehenkt wurde. Die Execution fand auf der linken Seite der Bühne statt, und ein Matrose, der ebenfalls auf dieser Seite seinen Platz hatte, konnte sie daher nicht sehen. Er schrie daher: „Noch einmal henken! ich habs nicht gesehen," und da das übrige Publikum ihm sofort beistimmte, so mußte die Procedur auf der rechten Seite wiederholt werden.

hervorrufen konnte. Denn einer züchtigen Jungfrau gestatteten die damaligen Regeln des Anstands kaum aufzublicken und schüchtern ein paar Worte zu antworten, wenn der von den Eltern ihr zugeführte Bräutigam sie anredete. Was mußte man also von einer Schauspielerin denken, die sich ohne Scheu dem Anblick eines ganzen Publikums preisgab, ohne Erröthen die Blicke aller anwesenden Männer ertrug, mit ihnen kokettirte, und dabei heut mit diesem, morgen mit jenem Schauspieler die zärtlichsten Scenen spielte. Dem schlichten Sinn der ehrsamen Bürgersleute jener Zeit konnte, was man heutzutage als Kunsttalent bewundert, nur für ein Zeichen heuchlerischer Buhlerkünste gelten, und leider wurde eine solche Ansicht durch die Gerüchte, die von den Schauspielern im Umlauf waren, eher bestätigt, als widerlegt. Es waren meist leichtsinnige Jünglinge, die sich durch allerlei dumme Streiche den Weg zu einer ehrbaren Wirksamkeit im bürgerlichen Leben selbst abgeschnitten hatten, und leichtfertige Mädchen, die, gelockt von dem phantastischen Flitterstaat der Theaterprinzessinnen und den glänzenden Versprechungen des Theaterprincipals, bei einer Komödiantentruppe ihr Unterkommen suchten und fanden. War aber der Schritt einmal gethan, dann war auch die Rückkehr in die geachteten Kreise der bürgerlichen Gesellschaft schwer, fast unmöglich. Die glänzenden Hoffnungsträume waren bald verschwunden. Denn war die Einnahme schlecht, so reichte sie natürlich bei dem damaligen Wanderleben der Komödianten kaum hin, die Kosten der Reise und der Aufführung zu bestreiten. Der Principal mußte seinen Schauspielern die Gage schuldig bleiben, sie auf bessere Zeiten vertrösten, und nicht selten war es bei ihm, wie bei ihnen nur noch die Flasche, mit der sie sich über ihre elende Lage zu täuschen und auf kurze Zeit wenigstens den Jammer zu vergessen suchten. Um das Publikum anzulocken, mußten alle Künste aufgeboten werden, und mochte der Possenreißer der Truppe auch sein Weib daheim auf verfaultem Stroh im Todeskampf und umringt von nackten, dem Verhungern nahen Kindern wissen, — es half alles nichts; er mußte heraus, um vor den Zuschauern seine Späße zu machen. Und wehe ihm, wenn diese nicht lustig genug ausfielen. Denn dann riskirte er, ausgezischt und vom Principal verabschiedet zu werden, wodurch er der Hoffnung, seinen hungernden Kleinen Brot und seinem kranken Weibe einige Hülfe zu schaffen, ganz beraubt worden wäre.

Je ungünstiger nun das Urtheil des bürgerlichen Publikums über das Komödiantenwesen war, und je mehr die Geistlichkeit da-

gegen eiferte, desto eher mußten Schauspieler, die ihrem Beruf treu bleiben und doch auf eine gewisse Achtung nicht ganz verzichten wollten, auf den Gedanken kommen, ihre vielfach angefeindete Kunst selbst als Mittel zu benutzen, um sich diese Achtung zu erringen. Dazu aber war zweierlei unbedingt nothwendig. Es mußten erstens die zur Aufführung kommenden Stücke werthvoller und gediegener sein, als die auf bloßes Schaugepränge und pöbelhafte Spaßmachereien hinauslaufenden Haupt- und Staatsactionen, die bisher dem Publikum dargeboten worden waren, und zweitens die Schauspieler selbst gebildete Leute sein. Daher hatte schon Andreas Gartner (1646) in Königsberg eine Anzahl Studenten um sich gesammelt, mit denen er nach Hamburg kam, und dort unter großem Beifall theatralische Vorstellungen gab. Auch andere Schauspielergesellschaften jener Zeit, wie die Treu'sche, die Paul'sche u. a. bestanden großentheils aus studirten Leuten. Keine aber war bedeutender und berühmter, als die des Magister Joh. Veltheim, der nur gebildete Schauspieler um sich sammelte, mit denen er sich in allen größeren Städten Deutschlands zeigte. Nur die werthvolleren Stücke Deutscher Dramatiker und Bearbeitungen Französischer Dramen, wie den „Polyeukt,“ die „Athalie,“ „Rodogune,“ „Sertorius,“ Pradon's „Regulus“ zc. brachte er zur Aufführung, und die Veltheim'sche Gesellschaft besorgte selbst 1694 eine Uebersetzung der Molière'schen Lustspiele. Ebenso benutzte Veltheim die in dem Théatre italien von Gherardi gegebenen Entwürfe, die aus dem Stegreif aufgeführt wurden, und er war es eigentlich, der in dem Komödienspiel, das bis dahin immer nur Schulübung oder Handwerk gewesen war, eine Kunst ahnen ließ.

Und wie hundert Jahre früher, da die Englischen Komödianten herumzogen, so wurde auch jetzt, wo nur die Veltheim'sche Truppe sich sehen ließ, fast Alles elektrisirt. Bisher war man meist ins Theater gegangen, um sich an den Narrenspossen einmal satt zu lachen; jetzt fühlte man unwillkührlich sich tief ergriffen, und wider Willen rollten dem Zuschauer Thränen aus den Augen, mit denen er das tragische Schicksal der Helden auf der Bühne beweinte. Der Beifall, den diese Vorstellungen fanden, war außerordentlich. Die Veltheim'sche Gesellschaft erhielt den Titel „königlich Polnische und churfürstlich Sächsische Hofkomödianten,“ und ihr Ruf verbreitete sich weithin nach Schweden und Dänemark. Nach ihrem Muster bildeten sich aber auch in Deutschland bald ähnliche Gesellschaften, wie 1695 die „Merseburgische Bande“ des Herm. Heinr.

Richter, die Elendsohn'sche, Haak'sche, Stranitzky'sche und Denner-Spiegelberg'sche, aus welcher letzteren die Neuber'sche hervorging, mit der Gottsched in nähere Verbindung trat. Friederike Karoline Neuber, die Tochter des Advokaten Weißenborn in Zwickau, späterhin verheirathet mit Neuber, einem sehr mittelmäßigen Schauspieler, die schon frühzeitig große Neigung zum Theater und bedeutendes Talent für das Tragische gezeigt hatte, war als Schauspielerin und Directrice einer Schauspielertruppe, mit der sie in den größeren Städten Deutschlands, vornehmlich in Leipzig spielte, zugleich eine der Ersten, die über tragische Declamation und theatralisches Spiel bestimmtere Kunstregeln feststellte, und je bereitwilliger sie auf Gottscheds Ansichten einging, desto angelegentlicher interessirte er sich für sie. Bedurfte doch auch in der That er zur Erreichung seiner Zwecke nicht weniger ihrer Mitwirkung, als sie seiner Unterstützung. Er aber sah, um dem Deutschen Drama aufzuhelfen, kein anderes Mittel, als die Benutzung der besseren Arbeiten des Auslandes, und war daher, wie seine an Geistesgewandtheit und Leichtigkeit im Ausdruck ihm weit überlegene Frau, rastlos bemüht, die regelrechten Theaterstücke der Franzosen zu übersetzen oder nach ihrem Muster ähnliche zu liefern. Um diese aber beim Publikum in Aufnahme zu bringen, waren Schauspieler nöthig, die Bildung und Geschick hatten, die Rollen mit künstlerischer Wahrheit zu spielen. — Auf der anderen Seite aber konnte es auch der Neuber nur erwünscht sein, wenn ein Mann wie Gottsched, der durch seinen Machtspruch Alles beherrschende Dictator im Gebiet der schönen Wissenschaften, sich ihres Theaters annahm, und es einer kunstwissenschaftlichen Beachtung würdigte. Freilich konnte das Schutz- und Trutzbündniß nicht von gar langer Dauer sein. Die kritischen Anforderungen des Leipziger Professors waren zu oft im Widerspruch mit der Theaterpraxis, als daß nicht schon dies eine Art von Opposition herbeigeführt hätte. Denn die Neuber lebte nicht von dem beifälligen Kunsturtheil Gottscheds; sie bedurfte, um ihre Truppe zu unterhalten, eines vollen Hauses, und das Publikum war bei weitem nicht so einverstanden mit Gottsched, daß es nur das sehen wollte, was er beifallswerth fand. So hatte sie auf seinen Wunsch, vielleicht aber nicht bloß ihm zu Liebe, sondern weil es ihr selbst nicht gefallen mochte, wenn der Eindruck, den sie durch eine tragische Rolle gemacht hatte, durch das Possenspiel des Hanswurstes wieder verwischt sah, diesen im Jahr 1737 feierlich von der Bühne verbannt, aber nicht lange darauf aus

Rücksicht auf das Publikum wieder einführen müssen, nur daß sie ihn nunmehr „Hänschen" nannte, und ihm statt des buntscheckigen Jäckchens eine ganz weiße Tracht gab. — Außerdem waren auch die Stücke Gottscheds und seiner Frau zwar treue Nachbildungen der Französischen Muster; aber troß aller Mühe, die er und seine Schule sich gaben, den Geschmack an diesen als den allein richtigen zu vertheidigen, wollten doch dem Publikum jene steifen Paradehelden nicht sonderlich gefallen, und wie wenig auch die jüngere Dichterschule, die der Gottsched'schen nach und nach immer zahlreicher gegenüber trat, über das, was sie wollte, recht im Klaren war, — so viel wenigstens erkannte sie deutlich, daß jener franzöfirende Geschmack nicht der rechte sei. Troß aller Fehlgriffe übrigens, die sich Gottsched bei seinem ernstlichen Streben, dem Deutschen Theater aufzuhelfen, mag haben zu Schulden kommen lassen, läßt sich das Ehrenwerthe seiner Bemühungen weder leugnen, noch verkennen, und selbst das von seinen Gegnern ihm so sehr verübelte Dringen auf Verbannung des Harlekins von der Bühne geschah nur in der wohlgemeinten und anerkennenswerthen Absicht, das Theater von alledem zu säubern, was es zum bloßen Belustigungsort machte, während es nach seiner Ansicht eine Schule der Sittlichkeit und Tugend sein sollte. Denn nur in diesem Fall schien ihm ein freundlicheres Verhältniß zwischen Kirche und Theater denkbar. Wie sehr es aber an einem solchen fehlte, beweist nichts so sehr, als der ein Jahr nach seinem Tode (1767) ausgebrochene zweite Hamburger Theaterstreit.

Es war im Jahr 1768, als zu Bremen einige Lustspiele im Druck erschienen, als deren Verfasser bald darauf Schlosser, ein Prediger zu Bergedorf, bekannt wurde. Nun hatte er sie zwar vor seiner Anstellung theils als Student, theils als Candidat geschrieben, an der Herausgabe keinen Theil gehabt und ebenso auch die Vorrede daz unicht verfaßt. Da jedoch eine, in der Klotzschen Bibliothek der schönen Wissenschaften (VII. 391) erschienene Recension dieser Lustspiele zugleich einige Angriffe auf die geistlichen Ministerien zu Hamburg und Leipzig enthielten, so erschien in den „Hamburgischen Nachrichten aus dem Reiche der Gelehrsamkeit (1768. No. 102) eine Gegenerklärung, in welcher behauptet wurde: Die Verfertigung von dramatischen Stücken und der Besuch des Theaters streite mit den Pflichten eines Candidaten, besonders eines Hamburgischen. Es war nicht schwer, in dem Verfasser dieser Erklärung den Hamburger Pastor Göze zu erken-

nen. Daher verfehlte auch der Prof. Nölting nicht, in seine „Vertheidigung des Past. Schlosser,“ in welcher er die guten Komödien in Schutz nahm und es für erlaubt erklärte, daß ein Candidat das Theater besuche und ein Prediger Schauspiele-schreibe, allerlei persönliche Anspielungen auf Göze einfließen zu lassen, und ihm zu verstehen zu geben, daß er von der Sache nichts verstehe. Diese Schrift fand so raschen Absatz, daß binnen Kurzem drei Auflagen nöthig wurden, und der ganze Streit erregte so allgemeines Interesse, daß er eine Zeitlang fast der alleinige Gegenstand der Tagesunterhaltung war, und eine Menge Brochüren hervorrief. Auf Nöltings „Vertheidigung“ folgte bald von einem Ungenannten eine „bescheidene Prüfung der Vertheidigung“ wider Nölting, und auf diese Nöltings Antwort. Bald nachher erschien die deutsche Uebersetzung eines lateinischen Programms des gelehrten J. A. Fabricius, das einen Auszug aus des Pater Porrée Schrift vom Werth und Unwerth der Schauspiele und die Urtheile verschiedener lutherischer und reformirter Theologen über diesen Gegenstand enthielt; ferner die deutsche Uebersetzung von Altmann's lateinischer Rede zur Vertheidigung der Komödien, und ziemlich bald auch die Hauptschrift des Pastor Göze: „Theologische Untersuchung der Sittlichkeit der heutigen Deutschen Schaubühne überhaupt, wie auch der Frage: ob ein Geistlicher, insonderheit ein wirklich im Predigtamt stehender Mann, ohne ein schweres Aergerniß zu geben, die Schaubühne besuchen, selbst Komödien schreiben, aufführen und drucken lassen, und die Schaubühne, so wie sie jetzo ist, vertheidigen und als einen Tempel der Tugend, als eine Schule der edlen Empfindungen und der guten Sitten anpreisen könne.“ (Hamburg 1769; 2. Aufl. 1770.) — Schon aus dem Titel sieht man, und mehr noch geht es aus dem Inhalt hervor, daß Göze nicht die absolute Unsittlichkeit der Schauspiele, wohl aber von der Deutschen Schaubühne seiner Zeit behauptet, daß sie sittlich schädlich und dem Christeuthum zuwider sei. Er gesteht ein, daß man sich wohl eine Vorstellung von einer Schaubühne machen könne, welche eine Schule der Tugend und guten Sitten wäre. Aber er leugnet, daß diese ideale Schaubühne unter den bestehenden Verhältnissen je wirklich werden könne. Denn eine solche müßte nach seiner Meinung nie ein Stück zur Aufführung bringen, in dem ärgerliche und zweideutige Ausdrücke vorkämen, die Laster zwar lächerlich gemacht, aber dabei reizend dargestellt würden, und Handlungen vorkämen, deren Anblick den Zuschauern unreine Gedanken

öffnet sich der innere Raum zum zweiten Male, und man sieht die Leichen der Genannten am Galgen, und bei den Worten:

„Wo, wie? Was schau ich dort? Setzt der gerechte Gott
Den Fürsten wieder ein nach so viel herben Stürmen?
Ach freilich, Gottes Hand pflegt Fromme zu beschirmen.
Wen krönt der Bischof?"

sieht man, wie Karl II. vom Bischof gekrönt wird.

Wie richtig übrigens Gryphius den bombastischen Schwulst seiner Zeit beurtheilte, geht klar genug aus der drolligen Persifflage desselben in seinen Lustspielen hervor, in denen er mit dem ergötzlichsten Humor der reinen und einfachen Natürlichkeit das grandioseste Pathos und die ungeheuersten Metaphern gegenüberstellt. Hier zeigt sich die gesunde Frische seines Geistes am glänzendsten, und er ist um so mehr zu bewundern, da er auf diesem Wege, den er selbstständig voranging, keinen Nachfolger fand, indem Lohenstein, der sich sonst ihm ziemlich treu anschloß, nur im Trauerspiel ihn nachahmte, ja noch zu überbieten suchte.*)

---

*) Daß diesem übrigens bei allem abenteuerlichen Schwulst auch manche wahrhaft poetische Schilderung gelungen ist, und man ihm Unrecht thun würde, wenn man ihn nur nach den Bruchstücken beurtheilen wollte, welche als die pikantesten aus einer Literaturgeschichte in die andere wandern, mag eine Scene aus seiner „Kleopatra" darthun, die um so bemerkenswerther ist, jemehr sie durch ihre Aehnlichkeit mit einer Shakspeare'schen (in dessen „Richard III.") beweist, daß Lohenstein den Englischen Dichter wohl gekannt haben mag. — Antonius schläft, und die Geister der von ihm Gemordeten, die er im Traum sieht, erscheinen auf der Bühne; unter ihnen auch der Schatten des auf seinen Befehl gekreuzigten Königs Antigonus von Judäa, der ihn in folgender Weise anredet:

Die Erde bricht, der Abgrund reißt entzwei,
Die Rache treibt mich aus den finstern Höhlen,
Wo die mit Mord und Blut bespritzten Seelen
Sich laben durch ihr Angstgeschrei.
Du Mörder, den stets Mord und Brand gelüstet,
Schau an mein Schattenbild, den Nebel meiner Faust,
Mit Flamm und Fackel ausgerüstet!
Dies Pech, die Gluth, vor der Dir graust,
Sind Deines Untergangs ergrimmte Blutkometen,
Die Deines Herzens schwarze Nacht
Mit banger Furcht und stetem Ach erröthen.
Dein Gewissenswurm erwacht!

Die Tragödien des Gryphius (Piast, die Gibeoniter, Leo Arminius, Katharina von Georgien, Papinian, Karl Stuart, Felicitas, Cardenio und Celinde) und des Lohenstein (Kleopatra, Epicharis, Agrippina, Ibrahim Sultan, Sophonisbe) wurden meist auf den Breslauer Schultheatern zur Aufführung gebracht, und die weiblichen Rollen, ebenso wie die männlichen, von Schülern dargestellt. Daher sah man auch in ziemlich anstößigen Scenen, wie sie sich in Lohensteins Stücken mitunter finden, nichts Verfängliches. Beide, der Liebende und die Geliebte, waren Schulknaben; was sie mit einander zu sprechen hatten, erschien als bloße Declamationsübung, und das linkische und steife Spiel, besonders bei der Darstellung weiblicher Rollen diente den Zuschauern eher zur Belustigung, als daß sie daran Anstoß genommen hätten.

Neben diesen Aufführungen auf den Schultheatern fanden aber auch, ehe in Städten, wie Breslau, an ein stehendes Theater zu denken war, Aufführungen in Privathäusern statt, wozu Familienfeste, Geburtstage, Hochzeiten, Jubelfeiern ꝛc. häufig Gelegenheit darboten, und das Geschenk, das die auftretende Gesellschaft für ihre Unterhaltung erhielt, war ein zu mächtiges Reizmittel, als daß die Spieler nicht hätten darauf kommen sollen, auch unaufgefordert dergleichen Aufführungen zu veranstalten. Sie schlugen daher hier oder da, in Gasthäusern oder wo sonst gutwillige Eigenthümer es gestatteten, ihr Theater auf, und wer die Aufführung mit ansehen wollte, mußte ein gewisses Eintrittsgeld zahlen, oder sie zogen auch wohl in der Weihnachts-, Neujahrs-, Carnevals- und Kirmeszeit, und wo sie sonst von einer Festlichkeit hörten, umher, und baten

---

Und mein beschimpftes Bild giebt einen Spiegel Dir,
Darin Du kannst Dein' Laster schauen,
Vor denen Dir jetzt selbst muß grauen.
Schau an, erhitzter Leu, erboßtes Tigerthier,
Wie Du den geweihten Scepter Henkershand zerbrechen ließest,
Und mit knecht'schen Peitsch' und Ruthen der Gesalbten Leib zerrissest,
Wie Du mein gekröntes Haupt Sclaven machtest unterthan,
Und an ein verdammtes Holz nageltest die Glieder an.
Erzitterst Du, wildes Unthier, so
Vor Deines ermordeten Königes Schatten?
Dies kommt, Tyrannen, euch billig zu Statten,
Daß euch ein Espenlaub, ein Rauch, ein knisternd Stroh,
Ein schleichendes Gespenst, ein irrend Licht erschrecket ꝛc.

um Erlaubniß, gegen eine kleine Verehrung die Gäste mit einer Komödie unterhalten zu dürfen.

Von welcher Art aber diese Komödienspiele waren, geht am besten aus dem „Peter Squenz" des Andreas **Gryphius** hervor, einem Stück, das, wenn auch der Idee nach aus Shakspeare's „Sommernachtstraum" entlehnt, doch durch die deutsche Bearbeitung ein durchaus selbstständiges Genrebild des deutschen Komödiantenwesens geworden ist. Auch hier sind es ehrliche, zünftige Handwerksleute, die mit Peter Squenz, dem Schulmeister, „in der Hoffnung, nicht nur Ehre und Ruhm einzulegen, sondern auch eine gute Verehrung zu erhalten," sich vereinigen, um dem König und Hof „eine jämmerlich schöne Comödie von Pyramus und Thisbe" aufzuführen. Peter Squenz beginnt den Prolog mit den Worten:

„Ich wünsch euch Allen gute Nacht,
Dies Spiel habe ich, Herr Peter Squenz, Schulmeister und Schreiber zu Rumpelskirchen selber gemacht,"

und da der Prinz Serenus darauf bemerkt: „Der Vers hat schrecklich viel Füße," so erwiedert Peter Squenz:

„So kann er desto besser gehen. Es werden noch mehrere dergleichen folgen. Doch still, und macht mich nicht irre."

Nach einigen Versen fährt er dann fort:

„Nun was des Spiels Summiren Summarum sei,
Sag ich euch hier mit großem Geschrei."

Statt dessen aber verstummt er, und meint nach langem Stillschweigen:

„Je, Du diebischer Kopf, hast Du es denn gar müssen vergessen? Ei, herzer lieber Herr König, habt mir doch nichts für übel; ich hab es zu Hause schlappermentsch wohl gekönnt; ich wills mit meinem Weibe und allen Mitgesellen bezeugen."

Dann sucht er eine lange Weile seinen Zettel, und da er ihn zuletzt in dem linken Aermel findet, setzt er seine Brille auf, und fährt mit Hülfe des Zettels in der Angabe des Inhalts fort. Nachdem er mit dem Prolog zu Ende ist, setzt er sich seitwärts auf einen Schemmel, sucht wieder die Brille hervor, „um wohl Acht zu geben in seinem Büchelein, ob sie das Spiel tragiren fein." — Darauf tritt Meister Bullabutän hervor, der die Wand zwischen den Häusern des Pyramus und der Thisbe vorzustellen hat. Er berichtet, daß er ehrlicher Leute Kind sei, und fährt alsdann fort:

„Da ich gelernet in meiner Jugend
Weisheit, Verstand und große — Kunst,

Hat mich Herr Peter Squenz würdig erkannt,
Daß ich soll sein in diesem Spiel die — Mauer."

Pyramus tritt nun auf, schilt die Wand als eine „lose, gottesverfluchte, leichtfertige, diebische Wand," und da die Prinzessin Violandra meint: „Das muß eine fromme Wand sein, daß sie sich gar nicht zu verantworten begehrt," so erklärt ihr Meister Bullabutän: „Ja, ich habe nichts mehr auf meinem Zettel — ich wollt es ihm sonst wohl unter die Nase reiben." Da jedoch Pyramus, weil er sich auf das Nächstfolgende nicht besinnen kann, nochmals wiederholt:

„Du lose, ehrvergessene Wand,
Du schelmische, diebische, leichtfertige Wand"

so kann sich Bullabutän nicht länger halten, sondern bricht los:

„Das ist wider Ehr und Redlichkeit; es steht auch in dem Spiel nicht mit. Du kannst es aus Deinem Zettel nicht beweisen. Ich bin ein zunftmäßiger Mann. Mache, daß es zu erleiden ist, oder ich schlage Dir die Wand um die ungewaschene Gosche."

Pyramus wird hierauf grob, schlägt auf Bullabutän zu, dieser schlägt ihm die Wand um den Kopf, und beide zausen sich bei den Haaren fassend auf der Bühne herum, bis Peter Squenz sie endlich begütigt, und Bullabutän sich mit der zerrissenen Papierwand wieder an seinen Platz stellt.

Weiterhin, als Thisbe auf dem verabredeten Platz angekommen ist, und aus Furcht vor dem Löwen, den Meister Klipperling, der Tischler, darstellt, die Flucht ergriffen hat, worauf dieser mit der grünen Decke, welche Thisbe fallen ließ, sich ruhig neben Meister Kricks, den Mond, hinstellt, um den weiteren Verlauf mit anzusehen, meint der Letztere: „Löwe, Du möchtest nun wohl hineingehen. Weißt Du nicht, daß Herr Peter Squenz gesagt, es sei seltsam und bärenhäuterisch, wenn die Comödianten auf der Bühne stehen, selber zusehen und Affen feil haben wollen." Meister Klipperling entgegnet ihm jedoch: „Nein, schau, was ist Dir daran gelegen? Dir zum Trotz will ich hier stehen," und so kommt es denn abermals zu Händeln. Der Mond schlägt dem Löwen die Laterne um den Kopf; der Löwe packt den Mond bei den Haaren, und in ihrer Balgerei stoßen sie dem Meister Lollinger, der den Brunnen darzustellen hat, seinen irdenen Krug entzwei. Der Brunnen wird ärgerlich, und schlägt Beiden die Scherben um den Kopf. Peter Squenz aber, der Frieden machen will, bekommt von allen Dreien Schläge. — Endlich wird es wieder ruhig. Pyramus soll hervor-

kommen, den blutigen Mantel der Thisbe finden, und dadurch auf den Gedanken gebracht werden, daß seine Geliebte von einem wilden Thier zerrissen sei. Aber er ist nicht da, und Thisbe meint: er ist hinuntergegangen und hat nur einmal trinken wollen. Endlich kommt er, spielt seine Rolle weiter, zieht am Schluß den Degen, und setzt, indem er die Zuschauer tröstet: „Fürchtet euch doch nicht so; es hat nichts zu bedeuten; seht, ich will mich nur mit dem Knopf erstechen," den Knopf an die Brust, die Degenspitze auf den Boden, und ersticht sich, worauf der Mond die Laterne öffnet und das brennende Licht mit den Fingern ausdrückt. Thisbe sieht den als Leiche daliegenden Pyramus und klagt:

„Ei, sage mir doch für der letzten Noth
Nur noch ein einziges Wörtlein."

Pyramus aber meint:

„Ich habe nichts mehr in meinem Zettlein,"

und nach einigen herzbrechenden Seufzern ersticht sich auch Thisbe. Hierauf gehen Mond und Brunnen still davon. Pyramus steht wieder auf; Thisbe springt ihm auf die Schultern und wird von ihm hinweggetragen, worauf Peter Squenz den Epilog spricht, der mit der Bitte um ein Trinkgeld schließt, die der König in der Weise gewährt, daß er, nachdem er sich erkundigt, wieviel eine Sau kostet, für die zehn Säue, die bei der Aufführung vorgekommen sind, soviel mal 15 Gulden geben läßt.

Daß bei dieser drolligen Schilderung des damaligen Komödienspielens nicht viel übertrieben ist, weiß Jeder, der einmal Gelegenheit gehabt hat, eine Aufführung solcher herumziehenden Komödianten mit anzusehen.*) Schlimmer aber, als jene lächerlichen Verstöße gegen die dramatische Kunst, war es, daß sich die Komödianten, um die Lachlust der Zuschauer zu befriedigen, eine Menge unzüchtiger Späße erlaubten, und außer dem Theater meist ein höchst anstößiges Vagabundenleben führten, was namentlich seitdem mit der Oper zugleich auch ein weibliches Personal auf der Bühne heimisch geworden war, in der That nur die ungünstigsten Urtheile

*) So spielte noch ganz neulich eine Truppe der Art ein Stück, in dem ein Bösewicht gehenkt wurde. Die Execution fand auf der linken Seite der Bühne statt, und ein Matrose, der ebenfalls auf dieser Seite seinen Platz hatte, konnte sie daher nicht sehen. Er schrie daher: „Noch einmal henken! ich habs nicht gesehen," und da das übrige Publikum ihm sofort beistimmte, so mußte die Procedur auf der rechten Seite wiederholt werden.

hervorrufen konnte. Denn einer züchtigen Jungfrau gestatteten die damaligen Regeln des Anstands kaum aufzublicken und schüchtern ein paar Worte zu antworten, wenn der von den Eltern ihr zugeführte Bräutigam sie anredete. Was mußte man also von einer Schauspielerin denken, die sich ohne Scheu dem Anblick eines ganzen Publikums preisgab, ohne Erröthen die Blicke aller anwesenden Männer ertrug, mit ihnen kokettirte, und dabei heut mit diesem, morgen mit jenem Schauspieler die zärtlichsten Scenen spielte. Dem schlichten Sinn der ehrsamen Bürgersleute jener Zeit konnte, was man heutzutage als Kunsttalent bewundert, nur für ein Zeichen heuchlerischer Buhlerkünste gelten, und leider wurde eine solche Ansicht durch die Gerüchte, die von den Schauspielern im Umlauf waren, eher bestätigt, als widerlegt. Es waren meist leichtsinnige Jünglinge, die sich durch allerlei dumme Streiche den Weg zu einer ehrbaren Wirksamkeit im bürgerlichen Leben selbst abgeschnitten hatten, und leichtfertige Mädchen, die, gelockt von dem phantastischen Flitterstaat der Theaterprinzessinnen und den glänzenden Versprechungen des Theaterprincipals, bei einer Komödiantentruppe ihr Unterkommen suchten und fanden. War aber der Schritt einmal gethan, dann war auch die Rückkehr in die geachteten Kreise der bürgerlichen Gesellschaft schwer, fast unmöglich. Die glänzenden Hoffnungsträume waren bald verschwunden. Denn war die Einnahme schlecht, so reichte sie natürlich bei dem damaligen Wanderleben der Komödianten kaum hin, die Kosten der Reise und der Aufführung zu bestreiten. Der Principal mußte seinen Schauspielern die Gage schuldig bleiben, sie auf bessere Zeiten vertrösten, und nicht selten war es bei ihm, wie bei ihnen nur noch die Flasche, mit der sie sich über ihre elende Lage zu täuschen und auf kurze Zeit wenigstens den Jammer zu vergessen suchten. Um das Publikum anzulocken, mußten alle Künste aufgeboten werden, und mochte der Possenreißer der Truppe auch sein Weib daheim auf verfaultem Stroh im Todeskampf und umringt von nackten, dem Verhungern nahen Kindern wissen, — es half alles nichts; er mußte heraus, um vor den Zuschauern seine Späße zu machen. Und wehe ihm, wenn diese nicht lustig genug ausfielen. Denn dann riskirte er, ausgezischt und vom Principal verabschiedet zu werden, wodurch er der Hoffnung, seinen hungernden Kleinen Brot und seinem kranken Weibe einige Hülfe zu schaffen, ganz beraubt worden wäre.

Je ungünstiger nun das Urtheil des bürgerlichen Publikums über das Komödiantenwesen war, und je mehr die Geistlichkeit da-

leugnung der christlichen Religion ähnlich sehe. „Denn," erklärt sie weiterhin, „wir wissen von keiner anderen wahren christlichen Sinnesänderung, als von derjenigen, welche in rechter Erkenntniß der eigenen Sünde, ihrer Schändlichkeit und Strafwürdigkeit, in göttlicher Reue darüber, in herzlichem Haß aller Sünde, in dem Glauben an das verdienstliche Leiden und Sterben Jesu, in dankbarer Liebe zu Gott und der damit wesentlich verbundenen Nachahmung seines göttlichen Musters und in der Ausübung aller seiner Gebote besteht, und welche auf solche Weise den Menschen in seiner Denkweise und seinen Handlungen umändert und zu einem neuen Menschen macht. Diese Empfindungen und Gesinnungen aber können, der wesentlichen Einrichtung der menschlichen Seele zufolge, nicht anders, als durch die in der Bibel enthaltenen und mit göttlicher Kraft versehenen Wahrheiten des Gesetzes und Evangelii gewirkt werden. Man müßte also entweder das Schauspiel in einen theologischen Unterricht oder diesen in ein Schauspiel verwandeln, wenn die wahre Sinnesänderung von dem Schauspiel als Wirkung desselben, erwartet werden sollte."

Das Gutachten erschien noch in demselben Jahr 1769 zu Hamburg im Druck, und veranlaßte natürlich in Recensionen und anderen Schriften den lebhaftesten Widerspruch. Der Licentiat Sim. Razeberger, Verfasser eines „Vademecum für lustige Leute" schrieb unter dem Titel: „Liebreiche Anrede an alle seine Mitbürger in und außer Altona, in Städten, Flecken und Dörfern" eine Satire darüber, die theils als Vorrede zu dem Vademecum, theils als eigene Brochüre erschien. — Eine andere Schrift: „Vertheidigung der Spiele, Tänze, Schauspiele und anderer irdischen Lustbarkeiten, nebst einer Anweisung, wie man an selbigen ohne Versündigung Antheil nehmen könne, ging genauer und gründlicher auf die Erörterung der in dem Göttinger Gutachten ausgesprochenen Ansichten ein, und wollte nicht sowohl eine entschiedene Opposition zu demselben bilden, als vielmehr vermittelnd das Richtige finden. Der Verfasser behauptet demnach: 1) ein Christ könne und dürfe nach Gottes Willen auch wohl an Ergötzlichkeiten bloß des Vergnügens wegen Theil nehmen; 2) es sei nicht Alles für Jedermann sündlich, was den Einen oder den Anderen zu unkeuschen Lüsten verleiten könne; 3) nicht aller Aufwand für das Ueberflüßige und Entbehrliche sei Sünde und eine strafbare Entziehung dessen, was der Reichere dem Aermeren schuldig ist; 4) Manches müsse wenigstens insofern für erlaubt angesehen werden, als durch

ein Verbot desselben größere Unordnungen und Uebel entstehen würden, und hierher gehöre unter andern auch das Schauspiel.

Inzwischen aber hatte sich das Interesse an dem Streit allmälig verloren, und er endigte, wie die meisten Streitigkeiten dieser Art damit, daß Alles ziemlich beim Alten blieb. Gerade zu Hamburg hatte sich kurz vor dem Ausbruch desselben eine Anzahl von Kaufleuten zur Reorganisition der Bühne vereinigt, damit sie endlich einmal würde, was man schon längst gewünscht hatte, eine Schule des guten Geschmacks und der guten Sitten. Man hatte zu diesem Zweck Löwen zum Director ernannt und zugleich verpflichtet, den Schauspielern Vorträge über die Schauspielkunst und Mimik zu halten. Lessing, der, abgesehen von seinen früheren dramatischen Arbeiten, durch seine „Miß Sara Sampson" (1755) und „Minna von Barnhelm," die er während der Unruhen des siebenjährigen Krieges in Breslau geschrieben hatte, als dramatischer Dichter schon damals weithin berühmt war, sollte als Theaterdichter, und da er dies ablehnte, als Dramaturg das Gedeihen der neuen Kunstanstalt fördern helfen, die ihre Leistungen am 22. April 1767 mit der Aufführung des Cronegk'schen Trauerspiels „Olint und Sophronia" begonnen hatte. Der Hoffnungstraum, daß Hamburg somit bald im Besitz eines Deutschen Nationaltheaters sein werde, war allerdings bald ausgeträumt. Schon nach Einem Jahre hatte die ganze Herrlichkeit ein Ende. „Wenn" meinte Lessing mit edler Entrüstung am Schluß seiner Dramaturgie „das Publikum fragt: Was ist denn nun geschehen? und mit einem höhnischen: Nichts! sich selbst antwortet, so frage ich wiederum: Und was hat denn das Publikum gethan, damit etwas geschehen könnte? Auch nichts; ja noch etwas Schlimmeres als nichts. Nicht genug, daß es das Werk nicht allein nicht befördert: es hat ihm nicht einmal seinen natürlichen Lauf gelassen. — Ueber den gutherzigen Einfall, den Deutschen ein Nationaltheater zu verschaffen, da wir Deutschen noch keine Nation sind! Ich rede nicht von der politischen Verfassung, sondern bloß von dem sittlichen Charakter. Fast sollte man sagen, dieser sei: keinen eigenen haben zu wollen. Wir sind noch immer die geschworenen Nachahmer alles Ausländischen, besonders noch immer die unterthänigen Bewunderer der nie genug bewunderten Franzosen."

Wie wenig aber auch von Seiten des Publikums geschehen sein mochte, um die Gründung eines Deutschen Nationaltheaters zu fördern, — die Vorliebe für das Theater war nichtsdestoweniger

da; sie ließ sich nicht unterdrücken, und die von den Gegnern geltend gemachten Gründe konnten nur immer wieder aufs neue den Wunsch rege machen, daß das Theater doch endlich einmal werden möchte, was es schon längst hätte sein sollen, eine Schule für das Volk. Und auch in dieser Beziehung ging der große, echt deutsche Mann, mit einem bewunderswürdigen Takt den rechten Weg einschlagend, allen Uebrigen voran, Er allein die rechte Mitte haltend zwischen denen, die von den Formen und Gewohnheiten einer bereits abgelaufenen Bildungsperiode nicht lassen wollten, und denen, die mit stürmischer Hast alles Bestehende umstürzen und eine ganz neue Ordnung der Dinge einführen zu müssen vermeinten. Zunächst galt es einen Kampf gegen die von der Gottsched'schen Schule fort und fort mit dem größten Eifer vertheidigte Ansicht, als sei alles Heil nur von dem klassischen Theater der Franzosen zu erwarten, und dieser Kampf hatte um so mehr zu bedeuten, je mehr es damals fast an allen Höfen von Franzosen wimmelte, und je leidenschaftlicher man in den höheren Zirkeln für Alles, was von Paris kam, schwärmte und die armseligsten Albernheiten, waren sie nur französisch, mit Entzücken bewunderte, während man selbst über die gediegensten Leistungen des Deutschen Vaterlandes vornehm die Nase rümpfte. Unter solchen Umständen würde es vergebliche Mühe gewesen sein, dem vergötterten Voltaire die Kunstregeln des Aristoteles entgegen zu stellen. Lessing suchte sich daher unter den Franzosen selbst einen Bundesgenossen, Diderot, einen Mann, den der alles Französische bewundernde Deutsche Adel gelten lassen mußte, um die akademische Declamation, die pomphaften Verse und die tragischen Helden des klassischen Theaters der Franzosen anzugreifen. Ahnte Lessing es nicht, oder wollte er nur nichts davon wissen, daß jene Theaterhelden eines Corneille, Racine und Voltaire eigentlich einen ganz anderen, ihre Gegenwart weit näher berührenden Zweck hatten, als es äußerlich schien? Man beantworte sich die Frage, wie man will, — immer wird man zugestehen müssen, daß es das Beste war, von allen jenen Nebenabsichten zu abstrahiren, und da die Gottsched'sche Schule mit der getreuen Nachahmung der steifen Regelmäßigkeit und des sententiösen Pathos der Französischen Tragiker das Höchste erreicht zu haben glaubten, in Uebereinstimmung mit Diderot auf ein, den bürgerlichen Verhältnissen des wirklichen Lebens entsprechendes Drama zu dringen. Lessing sah, daß dem derben, im prosaischen Leben befangenen, und doch auch wieder schwermüthigen und empfindsamen Deutschen Volk mit jenen heroischen Tragödien der

alten Griechen nicht gedient sei, daß der Bürgerstand überhaupt, in Deutschland ebensowohl wie in Frankreich und allerwärts, wo es einen wirklichen Bürgerstand giebt, sich weit mehr für Darstellungen aus dem Kreise des Familienlebens und für moralische Stoffe interessire, als für die tragischen Schicksale jener Heroen der antiken Mythenwelt, und darum redete er mit so großer Wärme dem sentimentalen, bürgerlichen Drama das Wort. Was er damit meinte, zeigte er bald darauf praktisch mit seiner „Emilia Galotti“ (1772), die zugleich eine Zurechtweisung für Dichter, wie Gerstenberg, sein sollte, der 1768 seinen „Ugolino“ herausgegeben hatte, eine fünfaktige, höchst einförmige Qual, mit der Phantasie eines Henkers entworfen, aber dafür ganz im Geist der damals beginnenden Sturm- und Drangperiode geschrieben, in der man immer nach Genie schrie, alle Regeln und alle Kritik verachtete, und weil man bei den Stücken Shakspeare's die Regeln der Französischen Tragödie nicht beobachtet fand, unverständig genug meinte, der Englische Dichter habe sich um gar keine Regeln gekümmert, wie denn überhaupt das rechte Genie nach dergleichen nicht frage. Die große Fluth Shakspeare'scher Stücke, die mit Goethe's „Götz von Berlichingen,“ dem Anführer einer zahllosen Menge dramatisirter Ritter- und Räuberromane, hereinbrach, konnte der klare, von allen trüben Einflüssen seiner Zeit sich frei erhaltende Lessing mit seiner „Emilia Galotti“ allerdings nicht aufhalten. Aber was man in jenen tumultuarischen Zeiten des geistigen Gährungsprozesses nicht zu würdigen wußte, das hat die ruhiger gewordene Folgezeit desto besser erkannt und zu würdigen gewußt. Und mehr noch ist dies bei dem „Nathan,“ dem letzten Werk Lessings und der schönsten Frucht seiner theologischen Streitigkeiten, der Fall. Mehr, als in allen früheren Werken, zeigt Lessing auch hier wiederum praktisch, wohin er das Theater eigentlich haben wolle. „Spielende Tändelei,“ läßt v. Sternberg in seinem „Lessing“ ihn sagen, „ist unser Theater, und es kann eine ernste Schule des Lebens und der Sitten sein; geschmacklose Unnatur hat es bis jetzt gezeigt, und es ist bestimmt, die feinsten Muster des Geschmacks zu zeigen.“ In der That war es ein unendlich höherer, ernsterer Zweck, den nach Lessings innerster Ueberzeugung das Theater erstreben müsse, und was nur irgend die alten Moralitäten für ihre Zeit waren, das ist „Nathan,“ die schönste Moralität, welche die Deutsche Poesie der neueren Zeit aufzuweisen hat, wie für die damalige Mitwelt so für alle kommenden Geschlechter geworden. — Man hat dem Dichter

besonders von einer Seite her den Vorwurf gemacht, daß er in seinem Nathan mit unverkennbarer Vorliebe das Judenthum und den Muhammedanismus durch die edelsten Charaktere repräsentirt werden lasse, während der Repräsentant des Christenthums in einem weit ungünstigeren Licht erscheine, und daß das Stück somit eigentlich eine Verherrlichung der beiden nichtchristlichen Religionen und eine Verdächtigung des Christenthums zum Zweck habe. Aber was hat Lessing sich nicht auch sonst alles nachsagen lassen müssen? Seine Freundschaft mit dem edlen Moses Mendelsohn war einer gewissen Klasse von Leuten ein sicheres Zeichen, daß er ein heimlicher Jude sei, und von den Hamburger Juden für die Herausgabe der Wolfenbüttler Fragmente des Reimarus tausend Ducaten erhalten habe. Göze machte ihn zum katholisirenden Lutheraner, und Nicolai in Berlin, dessen unermüdlicher Aufklärungssucht er nicht genug thun konnte,*) zum heimlichen Anhänger des alten orthodoxen Systems. Unter solchen Umständen will eine Verdächtigung des Nathan wenig bedeuten, und sie auch nur mit ein paar Worten widerlegen, hieße jenen engherzigen Bedenklichkeiten mehr Wichtigkeit beimessen, als ihnen einzuräumen ist. Mag der vom Fieberfrost Geschüttelte auch zähneklappernd schreien: „Es ist nicht wahr, daß die Sonne wärmt" — die Vernünftigen unter den Gesunden lassen ihn schreien und freuen sich des wärmenden Sonnenstrahls.

---

*) Lessings Ansicht über diese Aufklärungsbestrebungen erkennt man am deutlichsten aus den Worten in einem Brief an seinen Bruder: „Zwischen der alten Orthodoxie und der Philosophie war eine Scheidewand gezogen. Jetzt reißt man diese nieder, und macht uns unter dem Vorwande, uns zu vernünftigen Christen zu machen, zu höchst unvernünftigen Philosophen. An die Stelle des scharfsinnigen alten Religionssystems setzte sich ein Flickwerk von Stümpern und Halbphilosophen. — Meines Nachbars Haus droht ihm den Einsturz. Wenn es mein Nachbar abtragen will, so will ich ihm redlich helfen. Aber er will es nicht abtragen, sondern er will es mit gänzlichem Ruin meines Hauses stützen und unterbauen. Das soll er bleiben lassen, oder — ich werde mich seines einstürzenden Hauses so annehmen, als meines eigenen."

XXXVIII.

Das Theater als Schule der Moral.

Bürgerliche Familiengemälde. — Das Heilige auf der Bühne.

Will man von dem Gegensatz, in welchem die ältere, um die Mitte des XVIII. Jahrhunderts abschließende Bildungsperiode zu der neueren steht, ein Bild im Kleinen haben, so darf man nur das von Friedrich Wilhelm I. an den Magistrat zu Halle erlassene Rescript, keine Komödianten, Gaukler und Seiltänzer ferner zu dulden,*) mit dem Befehl Friedrichs II. vergleichen, den er, als die Universität Halle auf Entfernung einer Schau-

*) Das Rescript vom 12. Oktober 1715 lautet: „Wir vernehmen mit sonderbarem Mißfallen, daß Ihr wider die ergangenen verschiedenen Mandata denen Seiltänzern und andern Gauklern vergönnet, auf den Jahrmärkten auszustehen, und daß diese sich unterfangen, durch öffentlichen Anschlag die Leute, und darunter insbesondere die Studiosos zu Anschauung ihres Gaukelspiels zu invitiren. Gleichwie nun Wir durchaus nicht wollen, daß dergleichen Komödianten, Gaukler und Seiltänzer, die sich auch gemeiniglich bei denen Marktschreiern aufzuhalten pflegen, ferner in unserer Stadt Halle geduldet, sondern vielmehr, daß über unsere hierunter ergangene Verordnungen stricte gehalten werden solle, also befehlen Wir Euch hiermit in Gnaden, darüber ins künftige besser, als bishero geschehen, zu halten und solche Leute unter keinerlei Prätext alldort weiter ihre Ueppigkeit treiben zu lassen, als wodurch nur die studirende Jugend zu eitlem Leben und Müßiggang angeführt, hingegen von denen Studiis abgehalten wird, auch leicht zu besorgen ist, daß bei solchem Auflauf und unordentlicher Zusammenkunft Gelegenheit zu tumultuiren, Schlägund Balgereien kann gegeben werden.“

spielertruppe drang, ergehen ließ und in dem es ganz kurz hieß: „Die Komödianten sollen bleiben, und zur Strafe soll der Mucker Francke selbst bei ihnen in die Komödie gehen, und der erste Komödiant soll das attestiren." — Gleichwohl stehen beide Zeiten keinesweges so schroff und ohne Vermittelung einander gegenüber. So wie das Komödiantenwesen in den ersten Decennien des XVIII. Jahrhunderts beschaffen war, konnte ein König, wie Friedrich Wilhelm I., bei seiner christlich gottesfürchtigen Gesinnung und seiner sittlichen Strenge über die theatralischen Gaukelspiele nicht günstiger urtheilen. Erst unter Gottsched fing das Theater an, aus dem Schmutz der Gemeinheit sich etwas zu erheben, und die Ansicht der Gottsched'schen Schule, daß ihm nur durch eine Verpflanzung der Französischen Bühne auf vaterländischen Grund und Boden zu helfen sei, ist, wie irrthümlich sie auch sein mochte, um so eher zu entschuldigen, je weniger damals in den gebildeteren Kreisen auch nur der geringste Zweifel darüber obwaltete, daß nur Frankreich, nur Paris die Heimath alles Vortrefflichen sei. Nicht ohne Mühe bekämpfte Lessing die steife Regelmäßigkeit und die prunkhafte Unnatur der Französischen Tragödie. Denn auch Diejenigen, welche die glänzenden Tiraden jener Theaterhelden im Stillen höchst langweilig fanden, scheuten sich, um nicht Mangel an feiner Bildung und gutem Geschmack zu verrathen, dies offen zu gestehen, und wie wenig Lessing selbst von Denen verstanden wurde, die ihm jubelnd beistimmten, als er von der steifen Kunst der Franzosen auf die Naturwahrheit eines Shakspeare hinwies, zeigte sich bald in der ungeschickten Weise, mit der man sich seine Winke zu Nutze machte. Ruhigere Naturen, wie Christian Felix Weiße (1726—1804) ließen sich zwar für den Augenblick bewegen, den Shakspeare selbst anzusehen. Aber bald kehrten sie in das gewohnte Gleis des langweiligen Alexandriners und zu den seit Gottscheds Zeiten herkömmlich gewordenen Formen der Franzosen zurück. Andere, in deren Köpfen es wie junger Most gährte und brauste, wollten von Shakspeare nichts weiter lernen, als daß Regellosigkeit das untrügliche Kennzeichen des wahren schöpferischen Genies sei, und „Natur! Genie!" war überhaupt die Losung jener Zeit, die man daher auch mit vollkommenem Recht die Sturm- und Drangperiode der Originalgenies genannt hat. Wie späterhin in Frankreich zur Zeit der Revolution, so entstand in Deutschland schon zwanzig Jahre früher ein Kampf gegen alles Bestehende, nur daß er mit der Feder, nicht mit dem Schwert geführt wurde, und

einzelne Folgen der Lüderlichkeit abgerechnet, kein Menschenleben, sondern nur Dinte und Papier kostete.

Begonnen hatte dieser Kampf des nach Licht und Freiheit ringenden Zeitgeistes gegen den Zwang herkömmlicher Formen und Formeln, die jede freie Geistesentwickelung zu hemmen schienen, eigentlich schon mit den Pietisten, die statt der scholastischen Schuldogmatik eines Alberti, Carpzov und anderer barbarisch gelehrten und systematisch gründlichen Professoren der orthodoxen Theologie, ein lediglich auf die heilige Schrift gegründetes schlichtes und einfaches Bibelchristenthum wollten, und in sehr beredter Weise gegen die zelotischen Pfarrherren eiferten, die, statt die Botschaft des Friedens und der Begnadigung des Sünders zu bringen, auf den Kanzeln unermüdlich gegen die Ketzereien polemisirten und in den Beichtstühlen den Binde- und Löseschlüssel des Papstes in Anspruch nahmen, um heuchlerisch demüthig den der Hölle zu überlassen, der ihre Formeln nicht nachsprach. Ganz im Sinn und Geist der Opposition gegen die symbolische Formeltheologie schrieb daher auch Gottfried Arnold seine „unpartheiische Kirchen- und Ketzerhistorie," in der er nachzuweisen sucht, daß fast die Mehrzahl der sogenannten Ketzer wahrhaft gottselige und christlich fromme Personen, die hochgerühmten Bischöfe und Lehrer der Kirche dagegen nicht selten die ärgsten Verfolger der Christen gewesen seien.

In ganz ähnlicher Weise, wie die Pietisten in der Theologie, war Arnolds Freund, Christian Thomasius in der Philosophie und Rechtslehre als Gegner des mittelalterlichen Scholasticismus seiner Facultät aufgetreten. Ein allgemeines Geschrei über seine beispiellose Kühnheit ward erhoben, als er 1688 es wagte, als Leipziger Magister eine Vorlesung in Deutscher Sprache anzukündigen. Denn bis dahin waren alle Wissenschaften nur lateinisch docirt worden, und daher von dem Leben, dem sie angehörten und das allein über ihre Brauchbarkeit und Anwendbarkeit zu entscheiden hatte, ganz losgetrennt. Die durch Thomasius bewirkte Einführung der Volkssprache in den öffentlichen gelehrten Unterricht war daher ein für die Bildungsgeschichte höchst bedeutsames Ereigniß, und wurde es um so mehr, da der edle, freisinnige Mann, um gegen die erbitterten Zunftgelehrten Schutz zu suchen, sich mit einer deutsch geschriebenen gelehrten Zeitschrift an das Volk wandte, weil damit die Bahn zur Volksbelehrung gebrochen war, und das Volk auf solche Weise ein Recht wieder erlangte, das seit Luthers Zeiten verloren schien.

An Thomasius hatte sich Gottsched angeschlossen, der gleichfalls, obwohl nicht aus denselben hochherzigen Beweggründen, dahin arbeitete, das barbarische Latein aus den Schulen und Universitäten zu verbannen und mit der Deutschen Muttersprache zugleich den Geist der neueren Zeit in das Deutsche Leben zu bringen. Ganz Aehnliches wollte aber auch Klopstock (1724—1803), den in seinen jüngeren Jahren die antike Kunstdichtung, die Naturpoesie der Barden und der biblische Psalmengesang gleichmäßig anzog, bis er sich späterhin, Homer gegen Ossian aufgebend, von dem Antik-Klassischen mehr „der seelenvollen Natur des Bardengesanges" und weiterhin der biblischen Prophetenpoesie mit entschiedener Vorliebe zuwandte, wie dies nächst seinen Oden und dem seit 1748 begonnenen „Messias" auch seine dramatischen Arbeiten „Adams Tod" (1757), „Salomo" (1764), seine Trilogie „Die Herrmanns-Schlacht, Herrmann und die Fürsten, Herrmanns Tod" (1768) und sein „David" (1772) bewiesen. — Alle diese Stücke sind jetzt vergessen,*) wahrscheinlich auch nie zur Aufführung gekommen, aber der Ton, den Klopstock mit seiner teutonisirenden Bardenpoesie anschlug, stimmte sehr gut zu dem allgemeinen Schreien nach Natur, Genialität und Originalität. Die Verächter der Franzosen und die Verehrer der Engländer hatten an ihm eine Stütze; ja selbst ein Basedow konnte sich auf ihn berufen, wenn er der bisherigen finsteren Pädagogik gegenüber auf eine völlige Reform des gesammten Schul- und Erziehungswesen drang, und wie schroff auch der Gegensatz zwischen dem christlichen Zelotismus, in den sich Klopstock nach und nach hineinschwärmte, und der Deistischen Freigeisterei eines Basedow war, — mit dem alten orthoxen System verglichen, hatte das Bestreben, das Christenthum mit der Vernunftreligion zu unterstützen oder es durch sie zu ersetzen, ziemlich dasselbe zu bedeuten, wie der Eifer, ihm mit der Poesie eine

*) Uebrigens bemerkte schon damals Abbt zu Klopstocks „Salomo," es ginge in diesem Stück Alles darauf hinaus, ob der reformirte Hofprediger, oder der katholische Caplan Sonntags bei Hofe speisen sollte; darüber sei der alte Nathan in seinem Hause eine Zeitlang eingesperrt; darüber murre der Nachmittagsprediger Chalcol, und dies sei der Knoten, der sich zum Vortheil Nathans entwickele. — Abbt erwartete auf dieses Werk eine Mandel Trauerspiele über alle Könige in Juda und Israel, und er hatte, wie die geistlichen Stücke eines C. von Stolberg, Conz, Niemeyer &c. bewiesen, nicht ganz Unrecht.

Stütze zu geben und es in ein ekstatisches Halleluja singen umzuwandeln.*)

Nimmt man Alles zusammen, was damals die Gemüther der jüngeren Generation bewegte, das Ringen nach Freiheit von dem Regelzwang der Franzosen, den Kampf gegen den üblichen Schlendrian im Schul- und Erziehungswesen, das Rütteln an dem System der alten Orthodoxie, und andere, mannigfach sich durchkreuzende Bestrebungen, die allesammt aus dem dunklen Triebe einer Opposition gegen das Gewohnte und Herkömmliche hervorgingen, so wird man sich Goethe's dialogisirte Rittergeschichte „Götz von Berlichingen" und deren zahllose Nachahmungen, wie nicht minder die ersten dramatischen Arbeiten Schillers leicht erklären können. Was die im Jahr 1781 erschienenen „Räuber" betrifft, so scheinen sie allerdings zunächst durch die, alle Freiheit des Geistes hemmende und niederdrückende Erziehungsmethode, die damals in der Stuttgarter hohen Carlsschule herrschte, und mit der sich der kühn aufstrebende und nach dem Idealen ringende Jüngling nie befreunden konnte, hinlänglich motivirt. Aber man vergesse nicht, daß der jüngeren Generation jener Zeit die ganze Welt eine solche Geistknechtende Carlsschule dünkte, daß der Kampf gegen den Symbolzwang in der Kirche, sich ziemlich natürlich zu einem Kampf gegen den Etikettenzwang und die verkünstelten Formen des socialen Lebens umgestaltete, und man mit einem Wort frei werden wollte von aller Unnatur und Verschrobenheit, um zu den einfachen und ungekünstelten Verhältnissen eines glücklichen Naturlebens zurückzukehren. Ganz dieselbe Opposition gegen die festgeregelte herkömmliche Ordnung der Dinge, die uns Karl Moor mit seiner Räuberbande vor Augen stellt, finden wir im „Fiesco" (1783) und in „Kabale und Liebe" (1784) wieder. Ueberall sind es höchst edle und tugendhafte Charaktere, die in den Augen der Welt zwar Unrecht, aber vor dem höheren Richter, an den sie apelliren, Recht haben, gemeinen und lasterhaften Menschen gegenüber, die Recht

---

*) Daher fand der Messias auch bei der orthodoxen Partei vielfachen Widerspruch, den sich wiederum die Gottschedianer zu Nutze machten, von denen Schönaich schon 1754 ein neologisches Wörterbuch oder Aesthethik in einer Nuß, von einigen Verehrern der sehr affischen Dichtkunst, dedicirt dem „Geistschöpfer, Seher, Evangelisten, Träumer, dem göttlichen St. Klopstock und dem Sündfluthbarden, Patriarchendichter, rabbinischen Mährchenerzähler Bodmer," erscheinen ließ.

zu haben scheinen, weil sie im Besitz sind. Am interessantesten ist in dieser Beziehung „Don Carlos," vornehmlich die bekannte Scene zwischen dem König und dem Marquis Posa, in welcher der letztere dem ersteren ein förmliches Collegium über Völker-, Staats- und Kirchenrecht liest. Man hat in neuerer Zeit wohl mitunter über Posa's Schulmeisterton gespottet. Aber gerade je wohlfeiler in solchen Fällen der Witz ist, desto eher hätte man ihn sparen und bedenken sollen, daß es ehrenwerther ist, für die gute Sache, selbst auf die Gefahr hin, bei Anderen dadurch lächerlich zu werden, mit schwärmerischer Begeisterung zu streiten, als mit Goethescher Vornehmheit einige Sarkasmen fallen zu lassen, aus denen sich die Einen ein zustimmendes Beifallsnicken, die Anderen eine gewisse Beruhigung herauslesen konnten, daß es gar nicht der Mühe werth sei, so viel Worte zu machen. Wie man auch über Schiller urtheilen mag, sei es, daß man mit ihm in seiner Idealwelt schwärmt oder über ihn und seine Idealgestalten lächelt, seine Stücke nicht nur als poetische Kunstwerke bewundert, sondern sie zugleich für die besten und erbaulichsten Anleitungen zur wahren Religiosität ansieht oder ihn als einen doch eigentlich nicht christlichen Dichter verwirft — in keinem Fall wird man verkennen dürfen, daß es ihm mit der Abhandlung: „Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet," die er 1784 in einer Versammlung der churfürstlich Deutschen Gesellschaft zu Mannheim vorlas, hoher, heiliger Ernst war. Es sollten keine leeren Tiraden sein, wenn er hier die Bühne als ein Institut darstellte, das neben der Religion und den Gesetzen in Beziehung auf die sittliche Bildung der Staatsbürger seine wohlberechtigte Stelle, ja sogar manche Vorzüge vor jenen beiden voraushabe. „Denn die Bühne reißt die Laster vor einen schrecklichen Richterstuhl. Das ganze Reich der Phantasie und Geschichte, Vergangenheit und Zukunft stehen ihrem Wink zu Gebote. Kühne Verbrecher, die längst schon im Staube vermodern, werden durch den allmächtigen Ruf der Dichtkunst vorgeladen und wiederholen zum schauervollen Unterricht der Nachwelt ein schändliches Leben. Ohnmächtig wandeln die Schrecken ihres Jahrhunderts vor unseren Augen vorbei, und mit wollüstigem Entsetzen verfluchen wir ihr Gedächtniß. Wenn keine Moral mehr gelehrt wird, keine Moral mehr Glauben findet, werden uns solche theatralische Auftritte noch erschüttern. So gewiß sichtbare Darstellung mächtiger wirkt, als todter Buchstabe und kalte Erzählung, wirkt die Schaubühne tiefer und dauernder, als Moral und Gesetze. —

Und sie unterstützt nicht nur Gesetze und Gerechtigkeitspflege, sondern hat auch ein weiteres Feld, als diese, weil sie tausend Laster, die jene ungestraft dulden, straft, tausend Tugenden, von denen jene schweigen, empfiehlt, und die strenge Pflicht in ein reizendes und lockendes Gewand kleidet." — Einen anderen Vorzug der Bühne als Schule der Moral findet Schiller darin, daß ihr in der Komödie zum Bekämpfen der Thorheiten Scherz, Spott und Satire zu Gebote stehen. Denn Spott und Verachtung verwunden den Stolz des Menschen empfindlicher, als Verabscheuung sein Gewissen foltert. Vor dem Schrecklichen verkriecht sich unsere Feigheit; aber eben diese Feigheit überliefert uns dem Stachel der Satire. — Anderen verzeihen wir kaum ein einziges Belachen; die Schaubühne aber kann unsere Schwächen belachen, weil sie unsere Empfindlichkeit schont und den schuldigen Thoren nicht wissen will. — Ferner macht die Bühne uns gerechter und billiger im Urtheil über unglückliche Verbrecher, indem sie uns zeigt, durch welche Bedrängnisse und Verhältnisse oft die Menschen zu Verbrechen gebracht werden. Sie giebt außerdem den Großen der Welt zu hören, was diese sonst nie oder selten hören — Wahrheit, und zu sehen, was sie nie oder selten sehen, — den Menschen. Zugleich ist die Schaubühne der gemeinschaftliche Kanal, durch welchen von dem denkenden besseren Theil des Volkes das Licht der Weisheit herniederströmt und in milderen Strahlen sich über den ganzen Staat verbreitet.

Stäudlin bemerkt zu dieser Abhandlung: „Es ist dies der Erguß eines jungen Mannes, der sich begeistert für ein Fach fühlt, zu welchem er selbst berufen ist. Von den Einwürfen wider die Sittlichkeit des Schauspiels scheint er wenig gewußt zu haben oder haben wissen wollen." Allerdings ist hiermit wenig genug gesagt, aber selbst dies Wenige ist nicht Resultat einer unbefangenen Beurtheilung Schillers im Verhältniß zu seiner Zeit, deren eigenthümlichen Charakter wir gerade in diesem Falle am wenigsten unberücksichtigt lassen dürfen. Die alte glaubenskräftige Begeisterung für das Werk der Reformation war schon längst dem mechanischen Formelwesen einer starren Orthodoxie gewichen, das die Pietisten aus der Kirche hinausgetrieben hatte, und seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts von den freisinnigen Gegnern der alten Kirchenlehre mit so leidenschaftlichem Eifer bekämpft worden war. In den vornehmeren Kreisen, wo meist Französisch gelesen und gesprochen wurde, hatte die frivole Spottlust der Französischen Freigeister ein nur zu gelehriges Publikum gefunden, und Schiller

hatte Grund genug, in der Vorrede zu den „Räubern“ zu sagen: „Auch ist jetzt der große Geschmack, seinen Witz auf Kosten der Religion spielen zu lassen, daß man beinahe für kein Genie mehr passirt, wenn man nicht seinen gottlosen Satyr auf ihren heiligsten Wahrheiten sich herumtummeln läßt. Die edle Einfalt der Schrift muß sich in alltäglichen Assembleen von den sogenannten witzigen Köpfen mißhandeln und ins Lächerliche verzerren lassen; denn was ist so heilig und ernsthaft, das, wenn man es falsch verdreht, nicht belacht werden kann? — Ich kann hoffen, daß ich der Religion und der wahren Moral keine gemeine Rache verschafft habe, wenn ich diese muthwilligen Schriftverächter in der Person meiner schändlichsten Räuber dem Abscheu der Welt überliefere.“ Es war so weit gekommen, daß die Gottesleugnerei für guten Ton und für das Privilegium der gebildeten Stände galt, die sich demnach auch von dem Glauben an eine Fortdauer nach dem Tode und eine jenseitige Vergeltung emancipirt hatten.*)

Unter solchen Umständen war es nun den Predigern kaum zu verdenken, wenn sie wenigstens die ersten Grundsätze aller Religion, den Glauben an Gott und das einem Jeden bevorstehende Vergeltungsgericht zu retten suchten, woraus sich die moralischen Abhandlungen über die verschiedenen Pflichten, Tugenden und Laster von selbst ergaben, und noch weniger wird man es befremdend finden, wenn Schiller in diesem Fall die Bühne für geeigneter hielt, jene Moral zu predigen, auf die sich auch die Prediger in der Kirche beschränkten und beschränken zu müssen glaubten. Denn die auf dem Theater dargestellte Moral in Beispielen war jedenfalls unterhaltender, als die langweiligen moralischen Betrachtungen auf der Kanzel, und

*) Wie sehr das gottesleugnerische Geschwätz damals überhand genommen hatte, mag man auch aus dem „Don Carlos“ entnehmen, wo Schiller den Marquis Posa in seiner Schutzrede für die Freiheit unter andern sagen läßt:

Er — der Freiheit
Entzückende Erscheinung nicht zu stören —
Er läßt der Uebel grauenvolles Heer
In seinem Weltall lieber toben — ihn,
Den Künstler, wird man nicht gewahr, bescheiden
Verhüllt er sich in ewige Gesetze;
Die sieht der Freigeist, doch nicht ihn. Wozu
Ein Gott? sagt er; die Welt ist sich genug.
Und keines Christen Andacht hat ihn mehr,
Als dieses Freigeists Lästerung gepriesen.

wer nicht gerade von älteren Zeiten her das Kirchengehen an und für sich als etwas Verdienstliches anzusehen gewohnt war, der mußte sehr bald auf den Gedanken kommen, daß es nicht nur vollkommen einerlei sei, ob man sich in der Kirche oder im Theater Moral predigen lasse, sondern selbst ein mittelmäßiges moralisches Schauspiel zu der sittlichen Veredelung des Menschen ungleich mehr beitrage, als die beste moralische Predigt. Jetzt lächeln wir darüber, daß man damals in allem Ernst den Besuch des Theater als ein Mittel zur Beförderung der Sittlichkeit empfahl. Aber wer da fragen wollte: Und wer ist denn durch die moralischen Schauspiele wirklich gebessert worden? würde wohlthun, sich auch auf die Gegenfrage gefaßt zu machen: Wer ist denn durch jene moralischen Predigten wirklich gebessert worden? Findet man es zweifelhaft, daß irgend ein Spieler durch das Ifflandsche Stück dieses Namens von seiner Leidenschaft gründlich geheilt worden ist, so darf man dies getrost ganz ebenso auch von den Predigtabhandlungen wider das Spiel annehmen, und glaubten umgekehrt damals die Prediger durch solche specialisirende und individualisirende Predigten über die verschiedenen Tugenden und Laster wohlthätig auf die Zuhörer einwirken zu können, wer möchte es dann befremdend finden, daß auf der anderen Seite die Theaterdichter und Schauspieler mit ihren Vorstellungen diesen Zweck ebenso gut, wo nicht noch besser erreichen zu können glaubten. Dort war es ja doch immer nur der einzeln dastehende Kanzelredner, der die traurigen Folgen dieses oder jenes Lasters in Worten schilderte, während sich in den Familiengemälden eines Iffland, Jünger, Schröder, Kotzebue 2c. der schreckliche Ausgang desselben und der glorreiche Sieg der verfolgten, aber endlich dennoch triumphirenden Tugend in einer Reihe von Scenen dem Aug und Ohr des Zuschauers wirklich darstellte. Vom ästhetischen Standpunkt aus hatte Schiller allerdings vollkommen Recht, wenn er in seiner treffenden Charakteristik dieser Gattung von Schauspielen unter andern sagt:

Uns kann nur das Christlich-moralische rühren,
Und was recht populär, häuslich und bürgerlich ist.
„Was? Es dürfte kein Cäsar auf euren Bühnen sich zeigen,
Kein Achill, kein Orest, keine Andromache mehr?"
Nichts! Man sieht bei uns nur Pfarrer, Kommerzienräthe,
Fähndriche, Secretärs oder Husarenmajors.
„Aber ich bitte dich, Freund, was kann denn dieser Misere
Großes begegnen, was kann Großes denn durch sie geschehn?"

Was? Sie machen Kabale, sie leihen auf Pfänder, sie stecken
Silberne Löffel ein, wagen den Pranger und mehr.
„Woher nehmt ihr denn aber das große gigantische Schicksal,
Welches den Menschen erhebt, wenn es den Menschen zermalmt?"
Das sind Grillen! Uns selbst und unsere guten Bekannten,
Unsern Jammer und Noth suchen und finden wir hier.
„Aber das habt ihr ja alles bequemer und besser zu Hause;
Warum entfliehet ihr euch, wenn ihr euch selber nur sucht?"
Nimms nicht übel, mein Heros, das ist ein verschiedener Casus;
Das Geschick, das ist blind, und der Poet ist gerecht.
„Also eure Natur, die erbärmliche, trifft man auf euren
Bühnen, die große nur nicht, nicht die unendliche an?"
Der Poet ist der Wirth, und der letzte Actus die Zeche;
Wenn sich das Laster erbricht, setzt sich die Tugend zu Tisch.

Wollen wir indeß unbefangen urtheilen, so werden wir zwar Schillers Spott nicht ungerecht finden, aber auch den großen Beifall, mit dem man die Stücke eines Iffland aufnahm, nicht gerade als das Zeichen eines tiefgesunkenen schlechten Geschmacks ansehen dürfen. War Schiller mit jener rohen Handhabung der poetischen Gerechtigkeit nicht zufrieden, so hatte dies seinen Grund nur darin, daß ihn ein feineres, auf dem Wege ästhetischer Bildung gewonnenes Kunstgefühl auf jene Höhe geführt hatte, die sonst nur der Standpunkt der freien christlichen Weltanschauung darbietet, und diese findet allerdings, eingedenk des Wortes: Meine Gedanken sind nicht eure Gedanken und Meine Wege sind nicht eure Wege, nichts Befremdendes darin, wenn nach dem unerforschlichen Rathschluß des Allweisen und Hochheiligen, der zwar Keinen dem Gericht der Vergeltung entgehen läßt, aber als der Allerbarmende auch dem größten Sünder seine Gnade nicht entzieht, ob er umkehren und sich retten lassen will, der Fromme bisweilen zu leiden hat, während der Gottlose scheinbar glücklich ist. Wenn nun aber die auf der Lehre von der Gnade und Versöhnung beruhende christliche Weltanschauung dem größeren Publikum fast ganz abhanden gekommen war, und das, was sie gewähren konnte, durch jene ästhetische Bildung nur bei Wenigen ersetzt wurde, so waren in der That jene Stücke, die das Laster vier Akte hindurch triumphiren, die Tugend dagegen leiden, und im fünften endlich diese triumphiren und jenes für seine Frevel bestraft werden ließen, ganz am Orte. Sie ersetzten zwar nicht die christliche Weltanschauung, aber sie wehrten wenigstens dem freigeisterischen Leugnen einer gerechten Vergeltung. Die große Menge, bei der jene Freigeisterei

ohnehin nie recht Wurzel gefaßt hatte und die in echt Semipelagianischer Weise, in der damals fast auf allen Kanzeln gepredigt wurde, die ewige Seligkeit als ein Gut ansah, das man durch strenge Pflichterfüllung und Uebung der Tugend sich verdienen müsse, erkannte die wohlgemeinte Tendenz dieser Stücke auch sehr bereitwillig an, und ließ sich durch die vielfachen Spöttereien der ästhetisirenden Theaterreferenten, die das Schillersche Wort: „Wenn sich das Laster erbricht, setzt sich die Tugend zu Tisch" bis zum Ueberdruß wiederholten, in seiner Freude nicht stören. Weithin, und nicht bloß in Deutschland, auch in Frankreich, England und in anderen Ländern fanden Stücke, wie Kotzebue's „Menschenhaß und Reue" den entschiedensten Beifall, und die scheel sehenden Kunstrichter hätten in der That klüger gethan, wenn sie, statt in Eifer und Zorn darüber zu gerathen, lieber bedacht hätten, daß bei der großen Masse die religiösen Bedürfnisse allezeit stärker sind, als die ästhetischen, und die Befriedigung der ersteren lebhaftere und allgemeinere Beweise dankbarer Anerkennung hervorruft, als die der letzteren; ja fragen wir, warum selbst von den beiden großen Dichtern der Deutschen Nation gerade Schiller der Liebling des Volkes geworden ist, während Goethe in den Kreisen der mittleren und niederen Stände nie recht heimisch werden konnte, so läßt sich darauf kaum eine andere Antwort geben, als daß er dies der von ihm selbst an Anderen verspotteten moralischen Tendenz seiner Stücke verdankt.

Auch der Staat als solcher blieb in der Anerkennung der Bestrebungen des Theaters hinter den Einzelnen nicht länger zurück; und in dem „Publicandum vom 16. December 1808, betreffend die veränderte Verfassung der obersten Staatsbehörden der Preußischen Monarchie in Beziehung auf Landes- und Finanzverwaltung" wurde §. 12. das Theater und dessen Beaufsichtigung dem Geschäftskreis der Abtheilung für den öffentlichen Unterricht überwiesen.

Hatte aber das Theater auf solche Weise als Schule der Moral wieder einen ehrenvollen Platz gewonnen, und war es auch vom Staat neben Kirche und Schule als Unterrichtsanstalt anerkannt worden, so werden wir uns nicht wundern dürfen, wenn es sich von dem Gebiet der Moral auch auf das der Religionsgeschichte und der christlichen Religion selbst wagte. Schon in dem ebengenannten Jahre 1808 trat Zacharias Werner mit seiner „Weihe der Kraft" auf; bald darauf Klingemann mit seinem „Moses," (1812)

Krummacher mit seinem „Johannes," (1815) und es ward dadurch die vielfach besprochene Frage angeregt, ob das Heilige auf der Bühne dargestellt werden dürfe und solle? welche Dräseke, damals Prediger in Bremen, in einer Rede, die er in dem dortigen Museum hielt und nachher unter dem Titel „Ueber die Darstellung des Heiligen auf der Bühne" (1815) im Druck erscheinen ließ, mit Ja beantwortete. Der Verfasser erörtert hier zunächst das Wesen der dramatischen Kunst in ästhetischer und ethischer Hinsicht, worauf er den Begriff des Heiligen zu erläutern und festzustellen versucht. Er unterscheidet hierbei einen doppelten Sinn desselben: im ersten, allgemeineren gehört das ganze höhere Menschenleben, Liebe, Tugend, Heldenmuth, Treue, Selbstverleugnung, Kampf der Pflicht gegen die Verhältnisse rc. in das Gebiet des Heiligen; im zweiten engeren Sinne heißt nur das heilig, was zunächst und ausdrücklich auf Gott hinweist, von ihm ausgeht und mit ihm verbindet, also vorzugsweise Gott selbst, außerdem das ihm Geweihte, die Orte, Personen, Handlungen und Begebenheiten, bei denen er gegenwärtig und durch welche er sich offenbarend gedacht wird. Daß das Heilige überhaupt dramatisch bearbeitet und scenisch dargestellt werden könne, läßt sich, wie Dräseke meint, nicht leugnen, weil es hohes Interesse an sich hat, weil es darstellbar ist, in Gestalten, Handlungen und Bildern erscheint, und weil es zugleich idealisch schön dargestellt werden kann. Ist aber auch das Theater ein schicklicher Ort für dergleichen Darstellungen? frägt er weiter. Man wendet dagegen ein, daß die wahre Religion, die mehr, als ein Gewebe von Mythen und Phantasien ist, auf dem Theater nicht an ihrem Platze sei. Allein eben so gut, als die Religion durch andere Künste, Malerei, Musik und Poesie, darf sie auch durch die dramatische Kunst dargestellt werden, die, nicht geringer als jene, selbst gewisse Vorzüge vor ihnen voraus hat. Die Religion wird dadurch nicht zum Spiel gemacht, und der Schauspieler betritt, nicht als religiöses und moralisches Wesen, wohl aber als Künstler die Bühne, um das Heilige auszudrücken. Ob es auch in ihm ist, darauf kommt es hier nicht an. Allerdings hat, wie jede andere Kunst, so auch die dramatische ihre Grenzen, und wie es Naturerscheinungen und Begebenheiten giebt, für deren Repräsentation das Theater zu eng und zu klein ist, so giebt es auch ein moralisch zu Großes. Dahin würde z. B. eine Gesetzgebung auf dem Sinai, eine Oelbergsscene, eine Kreuzigung, Auferstehung und Himmelfahrt gehören. Aber ein Luther, Bann-

flüche nicht achtend, vor Kaiser und Fürsten nicht zitternd, ein Paulus zu Athen, Ephesus, Jerusalem, Rom, für den neuen Glauben wirkend und zum Märtyrertode sich bereitend, ein Johannes, im Gefängniß derselbe, wie an Herodes Hoflager und an den Ufern des Jordan, sind moralisch nicht zu groß für die Bühne.

„Ich gestehe," bemerkt Stäudlin dagegen, „daß mir selbst ein Luther, Paulus und Täufer Johannes zu groß und heilig für die Schaubühne sind, daß ich es immer empörend gefunden habe, sie auf dieselbe zu bringen, daß sie mir auf derselben nur als klein und lächerlich haben vorkommen können. Sie sind zu innig mit einer positiven, geoffenbarten, sittlich reinen, herrschenden, und in einem unermeßlichen Umfange wirkenden, sich immer weiter verbreitenden Religion verwandt und verbunden, als daß sie ohne Erniedrigung und Beschimpfung auf dem Theater aufgeführt und auf einen Schauplatz gebracht werden könnten, wo zu anderer Zeit das Niedrigste, Gemeinste, Pöbelhafteste, Schlechteste und Lasterhafteste dargestellt wird. Ebenso ist es mit den Gebeten, Sacramenten und anderen gottesdienstlichen Handlungen. Nichts ist mehr im Stande, die Kirche zu profaniren, ihr immer mehr die Würde, Liebe, Verehrung und Theilnahme zu entziehen, als das Kirchliche auf die Schaubühne überzutragen, durch welche ihr ohnehin schon nur zu viel entzogen und geschadet wird. Dabei ruht auf dem theatralischen Berufe eine, durch die ganze Geschichte hindurchgehende, neben allen verschiedenen Religionen und moralischen Vorstellungen bestehende Art von Geringschätzung, die selbst durch den höchsten Enthusiasmus für die dramatische Kunst und durch die Veredelung dieses Standes nicht hat gehoben werden können. Er müßte es selbst in sich haben, um es recht auszudrücken und zu repräsentiren, und von Anderen dazu qualificirt gehalten werden, um es nicht zu entweihen und ihm bei Anderen nicht viel mehr zu schaden, als zu nützen. Und wie viele dramatische Dichter möchten im Stande sein, so etwas auch nur erträglich zu gestalten? Welche Polizei möchte hier leiten, Schaden und Aergerniß abwenden können? Und wo ist das Publikum, welches hier Unterhaltung oder Erholung oder Besserung finden könnte?"

Von diesen Bedenklichkeiten haben nun manche allerdings nicht viel zu bedeuten, und wären Stücke, in denen ein Paulus, Johannes, Huß, Luther &c. aufzutreten hätte, nur sonst gut und ihrem Zweck entsprechend, so würde, eine untadelhafte Aufführung voraus-

gesetzt, von einer „Erniedrigung und Beschimpfung auf dem Theater" nicht wohl die Rede sein können. Ebenso wenig würde man von einer Profanation des Heiligen oder der Kirche sprechen dürfen, wenn bei guten Stücken der Art im Verlauf der Handlung Gebete oder wie in Schiller's „Maria Stuart" eine sacramentliche Handlung vorkäme. Denn jeder verständige Christ weiß, daß nicht der Ort, sondern der fromme Sinn diese Handlungen heiligt. In Zeiten der Verfolgungen sind Christen in den abgelegensten und verrufensten Orten zusammengekommen, sie haben in Scheunen und wo sie sonst Raum fanden und keine Entdeckung oder Störung fürchten durften, Gottesdienst gehalten, und Niemandem wird es einfallen, darin eine Profanation des Heiligen zu finden, während die Art und Weise, wie der Gottesdienst und die Sacramente in den prachtvollsten Domen bisweilen verwaltet worden sind, fast unwillkührlich an eine solche erinnerte. Was endlich die Geringschätzung des Schauspielerstandes betrifft, so hat bereits Dräseke mit Recht darauf hingewiesen, daß der Schauspieler „das Heilige nur ausdrücke," wobei es gar nicht darauf ankomme, ob es auch in ihm sei. Zudem lehrt die Geschichte des Theaters, daß die Schauspieler gerade da, wo sie nur zum Amüsement dienten, fast immer der Verachtung preisgegeben waren, während sie, sobald das Theater, statt Possenreißereien darzubieten, den Charakter einer öffentlichen Unterrichtsanstalt zu bewahren suchte, in der allgemeinen Achtung stiegen. Und nimmt man keinen Anstoß daran, daß der Maler einzelne Scenen aus dem Leben eines Huß, Luther und anderer Glaubenshelden darstellt, so scheint es in der That inconsequent, dergleichen Darstellungen zu mißbilligen, wenn das Theater sie uns als lebende Bilder vorführen und mit der äußeren Gestalt zugleich die inneren Empfindungen in Worten oder Tönen wahrnehmen lassen will, die der Maler nur durch die charakteristische Zeichnung und planmäßige Anordnung andeuten und errathen lassen kann. Eine andere Frage freilich ist die, ob es den dramatischen Dichtern unserer Zeit auch gelingen werde, Stücke der Art zu liefern, die einerseits der Würde des Stoffes, andererseits den Anforderungen der Kunst entsprechen, und in dieser Beziehung gilt allerdings noch heutzutage, was Lessing in seiner Beurtheilung von Cronegk's „Olint und Sophronia" 1767 sagte. wenn er, nachdem er geäußert, daß die erste Tragödie, die den Namen einer christlichen verdient, ohne Zweifel noch zu erwarten sein dürfte, hinzusetzte: „Ich meine ein Stück, in welchem einzig

der Christ als Christ uns interessirt. — Ist ein solches Stück aber auch wohl möglich? Ist der Charakter des wahren Christen nicht etwa ganz untheatralisch? Streiten nicht etwa die stille Gelassenheit, die unveränderliche Sanftmuth, die seine wesentlichsten Züge sind, mit dem ganzen Geschäft der Tragödie, welche Leidenschaften durch Leidenschaften zu reinigen sucht? — Bis ein Werk des Genies, von dem man nur aus Erfahrung lernen kann, wie viel Schwierigkeiten es zu übersteigen vermag, diese Bedenklichkeiten unwidersprechlich widerlegt, wäre also mein Rath: man ließe alle bisherigen christlichen Trauerspiele unaufgeführt. Dieser Rath, welcher aus den Bedürfnissen der Kunst hergenommen ist und uns um weiter nichts, als sehr mittelmäßige Stücke bringen kann, ist darum nichts schlechter, weil er den schwächeren Gemüthern zu Statten kommt, die, ich weiß nicht welchen Schauder empfinden, wenn sie Gesinnungen, auf die sie sich nur an einer heiligeren Stätte gefaßt machen, im Theater zu hören bekommen. Das Theater soll Niemandem, wer es auch sei, Anstoß geben, und ich wünschte, daß es auch allem genommenen Anstoß vorbeugen könnte und wollte."

XXXIX.

Das Theater als Kunstanstalt.

Sulzer. — Hegel.

Jemehr das Theater in neuerer Zeit, vielleicht um alle Collisionen mit der Kirche zu vermeiden oder weil eine solche Stellung ihm angemessener schien, als Kunstanstalt angesehen sein will, desto nothwendiger scheint es, auch in dieser Beziehung dasselbe näher zu betrachten, und es wird keiner besonderen Entschuldigung bedürfen, daß für diesen Zweck Sulzer als Repräsentant der älteren, Hegel als der der neueren redend eingeführt wird. Denn hat sich auch seit den Zeiten des Ersteren Vieles geändert und ist Manches, was er damals nur als Wunsch aussprach, bereits in Erfüllung gegangen, so enthalten doch seine Worte eine, in historischer Hinsicht sehr willkommene Schilderung der damaligen Verhältnisse, und Manches, was schon von ihm als Uebelstand bezeichnet wurde, hat sich ganz ebenso noch bis auf den heutigen Tag erhalten. Doch zur Sache.

Schon in einer Abhandlung, welche Joh. Georg Sulzer 1760 in der Berliner Akademie der Wissenschaften vortrug, erklärte sich dieser damals vielgeltende und von einer großen Zahl Anhänger als Orakel betrachtete Aesthetiker bei weitem mehr für, als gegen das Theater, indem er theils in dieser, theils in seiner seit 1773 erschienenen „Allgemeinen Theorie der schönen Künste" vornehmlich folgende Grundsätze geltend machte.

Die Menschen haben unleugbar einen starken Hang nach allen Gattungen von Schauspielen, und mit großer Begierde und Lebhaf-

tigkeit versammelt sich die Menge überall, wo sie etwas Besonderes und Außerordentliches zu sehen oder zu hören hofft. Daher war es natürlich, daß die schönen Künste sich dieses natürlichen Hanges bedienten, den Menschen künstlich veranstaltete Schauspiele zu geben. Die frommen Eiferer und finsteren Moralisten aber, die alle zum Zeitvertreib veranstalteten Schauspiele verwerfen, bedenken nicht, welche wichtige Gelegenheiten, den Menschen nützlich zu sein, sie dadurch den schönen Künsten benehmen; denn bei genauerer Ueberlegung würden sie finden, daß es, statt die Schauspiele zu hindern, besser sei, auf Mittel zu denken, sie, ohne ihnen von ihrer Annehmlichkeit etwas zu nehmen, recht nützlich zu machen.

Sobald nämlich die Menschen durch das gesellschaftliche Leben ihren Gesichtskreis erweitert und ihre innere Wirksamkeit vermehrt haben, wird ihnen der gedankenlose Zustand, da weder der Geist noch die Empfindung durch äußere Gegenstände angeregt wird, unerträglich. Sie haben daher kein wichtigeres Interesse, als die beständige Unterhaltung und Verstärkung der inneren Wirksamkeit. Dazu aber sind nur zwei Mittel vorhanden, Geschäfte und Zeitvertreib. Zu Geschäften wird der Mensch durch seine Noth getrieben; aber sie ermüden zu sehr, als daß man beständig ihnen obliegen könnte, und haben dabei den Nachtheil, daß man sie meist einsam oder in sehr eingeschränkter Gesellschaft verrichten muß. Zudem würden sie, immer anhaltend den Menschen ungesellig machen und seinen ganzen Gesichtskreis gar zu sehr einschränken. Daher ist es nothwendig, daß sie mit einem angenehmen Zeitvertreib abwechseln und dieser die Menschen in größerer Zahl zusammenbringe, als die Arbeit gewöhnlicher Weise verstattet.

Was ist also natürlicher, nützlicher und wohlthätiger, als daß die, deren Beruf es ist, für das Beste der Gesellschaft zu sorgen, auch auf Mittel denken, derselben einen angenehmen und zugleich nützlichen Zeitvertreib zu verschaffen, der sie in größerer Anzahl vereinigt. Ueberläßt man dies dem Zufall, so werden allerlei schädliche Folgen daraus entstehen. Man gebe also einem fleißigen und arbeitsamen Volk wohl überlegte und nützliche Schauspiele.

In großen Städten, wo die Anzahl der ganz oder halb müßigen Menschen sehr beträchtlich ist, scheinen zweierlei Spiele nöthig: ein tägliches, für eine geringere Anzahl Menschen, und ein etwas selteneres, für die Menge, deren dringendere Arbeit nur bisweilen einen Ruhetag zuläßt, und besondere Veranstaltungen, wodurch die Einwohner eines Ortes veranlaßt würden, in größerer Gesellschaft

zusammenzukommen und einen wahrhaft nützlichen und angenehmen Zeitvertreib zu haben, scheinen allerdings der Ueberlegung eines Gesetzgebers würdig zu sein.

Soviel von der Nothwendigkeit des Schauspiels. Betrachtet man nächstdem die Wirkung desselben, so ist zuvörderst gewiß, daß der Mensch in keinerlei Umständen lebhafterer Eindrücke und Empfindungen fähig ist, als beim öffentlichen Schauspiele. Der Geist ist da nicht nur in völliger Freiheit und durch Wegräumung aller anderen Vorstellungen bereit, jeden gegebenen Eindruck anzunehmen, sondern er wartet auch mit Lebhaftigkeit darauf; man freut sich dessen im Voraus. Durch die Menge der Zuschauer wird die Lebhaftigkeit der Erwartung und jeder Eindruck unglaublich verstärkt; man sollte denken, daß jeder Einzelne das, was alle Anderen zu gleicher Zeit fühlen, in sich vereinige. Ein alltägliches Schauspiel allerdings, das zu sichtbar das Gepräge einer ärmlichen Privatveranstaltung hat, verliert einen großen Theil dieser Wirkung, besonders wenn die Anzahl der Zuschauer gering ist.

Stellen wir uns jedoch vor, daß dem erwartungsvollen Zuschauer ein Schauspiel vorgestellt wird, das seinem Inhalt nach lehrreich und wichtig ist, das seinem Verstand wichtige Vorstellungen beibringt, in seinem Herzen große und edle oder doch wahrhaft nützliche Gesinnungen und Bewegungen rege macht; daß er die Menschen handeln sieht, deren Denkungsart, Maximen, Grundsätze und Gesinnungen er sich zum Muster nehmen oder zur Warnung dienen lassen kann; daß er Handlungen sieht, deren einleuchtende Rechtschaffenheit und edle Größe sein Herz mit Liebe zur Tugend entflammt, oder auf der anderen Seite abschreckende Beispiele von der Niedrigkeit, Abscheulichkeit und den traurigen Folgen des Lasters, — dann wird gewiß kein Verständiger sich getrauen, einem solchen Schauspiel die höchste Nützlichkeit abzusprechen; man wird vielmehr dem Aristoteles beipflichten, der ihm die erste Stelle unter den Werken des Geschmackes anweist.

Daß dem nicht überall so ist, und trotz der inneren Möglichkeit eines wahrhaft nützlichen Schauspiels bei der Aufführung sich doch so viel Schädliches und Verderbliches mit einschleicht, das die Vortheile weit überwiegt, mag zugestanden werden. Indeß scheinen diese Nachtheile nicht von der Art, daß sie sich nicht beseitigen ließen, vorausgesetzt, daß Diejenigen, die allein öffentliche Einrichtungen zu machen berechtigt sind, den ernstlichen Vorsatz dazu haben.

Zunächst wäre nöthig, daß die Schauspiele von der gesetzgebenden Macht nicht bloß als Privatanstalten geduldet oder geschützt, sondern als wirklich wichtige, öffentliche Einrichtungen besorgt und durch Gesetze gehörig eingeschränkt würden. Dazu bedürfte es nur eines leicht auszumittelnden öffentlichen Gebäudes zu den Schauspielen und einer Beaufsichtigung durch verständige und redliche Männer, die ein solches Amt wohl wechselsweise, ohne Belohnung dafür zu fordern, übernehmen würden. — Die öffentlichen Schauspiele müßten (denn die täglichen Vorstellungen für die Menge reicher Müßiggänger in großen Städten sollen hier unberücksichtigt bleiben) nur auf gewisse Tage der Feier und Erholung eingeschränkt werden; ja es wäre keineswegees gottlos, wenn selbst einige gottesdienstliche Feiertage mit dazu genommen würden. — Kein Stück aber dürfte auf die Schaubühne kommen, das nicht vorher von verständigen, redlichen und öffentlich dazu bestellten Männern für würdig oder schicklich erklärt worden wäre. Eben diese Männer müßten die Aufsicht auf die Polizei des Schauspiels haben, und die Schauspieler unter ihnen, als ihrer besonderen Obrigkeit, in Sachen, die zum Schauspiel gehören, stehen.

Die Dichter, deren Stücke zur Aufführung kämen, müßten nach Maßgabe des Beifalls, der ihnen geworden, aus den Einkünften der Schaubühne hinlänglich belohnt werden, und wie gering auch der Preis der Plätze sein müßte, so würde doch bei dem zu erwartenden großen Zulauf die Einnahme vollkommen hinreichen, Dichter und Schauspieler reichlich zu belohnen.

Der allgemeine Charakter des guten Schauspiels aber besteht darin, daß sehenswürdige Sachen einer Menge Menschen zugleich vorgestellt werden, damit diese nicht nur einen sehr vergnügten, sondern auch zugleich nützlichen Zeitvertreib genießen. Was auf der Schaubühne vorgestellt wird, muß der Menge verständlich sein, nicht bloß wenige Menschen von besonderen Stand- und Lebensverhältnissen, sondern das ganze Publikum interessiren und schon durch das Aeußerliche die Sinne stark rühren; es muß höchst natürlich sein, weder das Auge verwirren, noch ermüden, sondern von der Art sein, daß es schnell gefaßt und der Eindruck bald empfunden werden kann.

Diese Forderungen aber betreffen nur das Interessante und Anlockende des Schauspiels. Insofern es jedoch auch ein, in die Reihe der schönen Künste gehörendes Werk ist, muß es zugleich noch anderen Anforderungen genug thun, und bei der Verfertigung

desselben muß der Dichter nicht den unmittelbaren moralischen Nutzen, sondern jene als die wesentlichen Forderungen vor Augen haben. Denn der Schauplatz ist vornehmlich ein Ort des lebhaften Zeitvertreibes, nicht eine Schule der Sitten; er nimmt diesen Charakter nur zufällig an. Doch wird der dramatische Dichter immer es sich zum Grundsatz machen müssen, daß der Zeitvertreib nicht zugleich schädlich sei. Unschädlich aber wird das Drama dann, wenn in Absicht auf die äußeren Sitten und die innere Gemüthsbeschaffenheit nichts Unanständiges, Unsittliches, Lasterhaftes oder Schändliches als belustigend, angenehm oder vortheilhaft dargestellt wird; wenn das, was den Zuschauer hauptsächlich ergötzt, weder unsittlich ist, noch auf irgend eine Weise nachtheilig wirkt.

Was die verschiedenen Gattungen des Schauspiels anbelangt, so könnte man folgende drei unterscheiden: 1. Die bloß belustigenden und unterhaltenden Schauspiele, bei denen der gute Zeitvertreib alleiniger Zweck ist. Diese könnten so wohl in Beziehung auf die Wahl des Stoffes, als auch in der Ausführung weit freier behandelt werden, als die anderen. Hierher gehören zuvörderst alle Komödien, die bloß lustig sind, ohne eine besondere Tendenz zu haben; ferner alle Komödien und Tragödien, denen keine Haupthandlung zum Grunde liegt, und die gleichsam aus einzelnen, lose zusammenhängenden Scenen zusammengesetzt sind; ebenso die meisten Opern, wie sie gewöhnlich sind, die im Grunde auch nur aus schwach, ja nicht selten gewaltsam verbundenen Scenen bestehen, die zum angenehmen Gesang, zu unterhaltenden Aufzügen und schönen theatralischen Malereien Gelegenheit geben sollen. — Da es sich aber hier überhaupt nur um einen ergötzenden Zeitvertreib handelt, so könnten füglich auch eine Menge anderer Stoffe behandelt werden, die Lebensweise und Gebräuche fremder Nationen ꝛc., und man hätte dabei Gelegenheit, nicht nur die Sitten fremder Völker, sondern auch merkwürdige und interessante Naturscenen darzustellen, — eine Ausdehnung des Stoffes, die in großen Städten, wo das Schauspiel ein täglicher Zeitvertreib ist, die Erfindung neuer Stücke sehr erleichtern würde.

2. Schauspiele, die zwar dem äußeren Schein nach auf Ergötzung, in Wahrheit aber auf Unterricht und Bildung der Gemüther abzielen. In diese Klasse gehören die meisten Komödien und Tragödien, und bei diesen wäre es nicht rathsam, daß man dergleichen täglich aufführte. Ein bedeutsameres Drama dieser Art muß den, der es gesehen, lange beschäftigen und mancherlei Be-

stellungen in ihm erwecken, zu deren Befestigung im Gemüth Zeit erforderlich ist. Da ferner Stücke der Art nur auf allgemeinen Unterricht und auf Erweckung allgemein menschlicher Empfindungen abzielen, so braucht der Inhalt nicht gerade national zu sein. Es giebt Stücke, die in England und Frankreich ebenso gute Wirkung thun, als in Deutschland, und nur diejenigen, welche ganz und gar einen bestimmten Nationalcharakter an sich tragen, würden in dieser Hinsicht mangelhaft oder doch unter die Schauspiele der ersten Gattung zu rechnen sein.

3. Schauspiele, die ein besonderes Nationalinteresse zur Grundlage haben, und nur bei feierlichen Festen aufzuführen wären. Jeder Staat nämlich hat seine öffentlichen politischen Feste, bei denen die Gemüther insgemein mehr, als sonst erregt sind. Käme nun bei solchen Gelegenheiten noch ein öffentliches Schauspiel hinzu, das besonders dazu eingerichtet wäre, den besonderen Eindruck, den die Festfeier auf die Gemüther macht, zu unterstützen, so könnte man ohne Zweifel viel damit ausrichten. Hierzu ist allerdings zuvörderst ein Nationalstoff nothwendig, und auch dieser müßte für jede Feierlichkeit besonders gewählt werden und eine genaue Beziehung zu dem besonderen Zweck derselben haben. Außerdem würden Schauspiele dieser Gattung auch in ihrer Erfindung und Ausführung mehr erfordern, als die vorhergehenden, und vielleicht wären nur wenige große Köpfe fähig, solche zu entwerfen und auszuführen. Da sie aber nur selten vorkommen, und ein gelungenes Stück bei der Wiederkehr des Festes auch wieder gebraucht werden könnte, so würde auch hierbei kaum ein Mangel zu besorgen sein.

In Betreff der Schauspieler und ihrer Kunst meint Sulzer: Es ist dem äußersten Verderben und der höchst verächtlichen Gestalt zuzuschreiben, worin das Schauspiel unter den Cäsaren in Rom gefallen war, und dem höchst pöbelhaften und elenden Charakter, den es in jenen Zeiten der Unwissenheit und des schlechten Geschmackes, aus denen sich Europa noch nicht überall losgewickelt, angenommen hatte, daß noch Viele Bedenken tragen, dem Schauspieler und seiner Kunst den ehrenhaften Rang, der ihnen gebührt, zu geben. Und doch darf er, sowohl wegen der ihm nöthigen Talente, als wegen des nützlichen Gebrauchs, den er davon machen kann, so gut, als irgend ein anderer Künstler auf die Hochachtung seiner Mitbürger Anspruch machen. — In den Zeiten der Athenienfischen und Römischen Republik waren die dramatischen Dichter auch zugleich Schauspieler, und Sophokles genoß die Ehre, eines

der Häupter des Staates zu sein. Obgleich nun gegenwärtig die dramatischen Spiele noch nicht wieder zu ihrer ehemaligen Würde gelangt sind, so haben sie sich doch jetzt weit genug über die ehemaligen Possenspiele erhoben, um den Schauspielern ihre völlige Künstlerehre wieder zu geben. Daß es hier und da noch schlechte Schauspieler und Schauspielerinnen von verächtlicher Lebensart giebt, kann durchaus nicht dem ganzen Stande zugerechnet werden. Plato fordert nicht nur von dem Dichter, sondern auch von dem Rhapsodisten, also auch von dem Schauspieler, daß er bisweilen von einem göttlichen Feuer ergriffen sein müsse, und sehr richtig sagt Quintilian vom Redner, was ebenso vom Schauspieler gilt: „Hier giebt es keine Mittelstraße; entweder weint man mit ihm oder lacht über ihn“ („Nihil habet ista res medium, sed aut lacrimas meretur aut risum.“ Jnstit. VI. c. 1). Bei der Kunst des Schauspielers aber kommt es vornehmlich auf zwei Punkte an: auf den mündlichen Vortrag und auf die Sprache der Gebehrden. In der ersten Beziehung muß der Schauspieler nicht nur in den Geist und Charakter seiner Rolle ganz eingehen, sondern auch durch die Stimme leisten, was er innerlich fühlt. Noch mehr Schwierigkeit aber hat der andere Punkt, indem der Schauspieler die vorgeschriebenen und von ihm gesprochenen Worte jederzeit, dem Charakter der Rolle gemäß, mit den passenden Mienen und Bewegungen zu begleiten hat.

Wie hoch Sulzer überhaupt die Schauspielkunst stellt, ergiebt sich schon aus seiner Klassification der Künste überhaupt, unter denen sie den höchsten Rang einnimmt. Er unterscheidet nämlich die Musik, welche durch das Gehör den Weg zur Seele nimmt, die zeichnenden Künste, welche durch das Gesicht auf die Seele wirken, und die redenden Künste, welche durch Erzeugung geistiger Vorstellungen auf das Innere des Menschen einwirken, und neben diesen drei ursprünglichen Gattungen der Künste nennt er als Kunstwerke, die aus einer Verbindung zweier oder aller drei verschiedenen Gattungen hervorgegangen sind, den Tanz, in welchem sich die Künste vereinigen, die durch Aug und Ohr zugleich rühren, den Gesang, in welchem sich die Musik mit den redenden Künsten verbindet, und das Schauspiel, in welchem alle Drei zugleich wirken. „Darum,“ fährt er fort, „ist das Schauspiel die höchste Erfindung der Kunst, und kann von allen Mitteln, die Gemüther der Menschen zu rühren, das vollkommenste werden.“

Bestimmter noch erklärt sich Sulzer hierüber in dem Artikel

„Oper," wo er unter andern Folgendes sagt: „Die Oper kann das größte und wichtigste aller dramatischen Schauspiele sein, weil darin alle schönen Künste ihre Kräfte vereinigen; aber eben dieses Schauspiel beweist den Leichtsinn der Neueren, die in demselben alle diese Künste zugleich erniedrigt und verächtlich gemacht haben. — Die Dichtkunst liefert den Hauptstoff, indem sie die dramatische Handlung dazu hergiebt, und der Stoff des Operndichters ist dem des Trauerspieldichters nahe verwandt. Beide stellen uns eine große, und wegen der darin verschiedentlich gegen einander wirkenden Leidenschaften merkwürdige Handlung vor, die von kurzer Dauer ist und mit einem merkwürdigen Ausgang endigt. Aber in der Behandlung des Stoffes scheint der Operndichter sich zum Gesetz zu machen, die Bahn der Natur gänzlich zu verlassen. Seine Maxime ist, alles so zu behandeln, daß das Auge durch öfters wechselnde Scenen, durch prächtige Aufzüge, und durch die Mannigfaltigkeit stark in die Augen fallender Dinge in Verwunderung gesetzt werde, diese Dinge seien so unnatürlich, als sie wollen. Schlachten, Triumphe, Schiffbrüche, Ungewitter, Gespenster, wilde Thiere und dergleichen Dinge müssen, wo möglich, dem Zuschauer vor Augen gestellt werden, und man kann sich leicht vorstellen, wieviel Zwang und Gewalt der Dichter seinem Stoff anthun muß, um solchen Forderungen genug zu thun. — Aber dies ist nicht die einzige Ungereimtheit, zu der die Mode auch den besten Dichter zwingt. Es kommt dazu die Anforderung der Sänger. In jeder Oper sollen nicht nur die besten Sänger am öftersten singen, sondern auch jeder mittelmäßige und sogar die schlechtesten, die einmal engagirt sind und bezahlt werden, müssen sich doch ein oder einpaarmal in großen Arien hören lassen. Der erste Sänger und die erste Sängerin müssen nothwendig ein oder mehrere Male zusammensingen; also muß der Dichter Duette in die Oper bringen, oft auch Terzette, Quartette ꝛc. Ferner: Die ersten Sänger können ihre völlige Kunst insgemein nur in einerlei Charakter zeigen, im zärtlichen Adagio, im feurigen Allegro ꝛc. Daher muß der Dichter seine Arien so einrichten, daß jeder in seiner Art glänzen kann. — Demnach müssen die beiden ersten Sängerinnen nothwendig Hauptrollen haben, die Natur der Handlung mag es zulassen, oder nicht, und wenn der Dichter sich nicht anders zu helfen weiß, so verwickelt er sie in der Regel in Liebeshändel, wenn diese auch dem Inhalt des Stückes noch so sehr zuwider wären. Damit außerdem jeder Sänger Gelegenheit habe, sich hören zu lassen, müssen gar

oft Sachen gesungen werden, bei denen kein Mensch auch nur i
Entferntesten an Singen denkt. Auch wird man selten eine Op
sehen, in der nicht die Ungereimtheit vorkäme, daß Personen, di
wegen bereits vorhandener großer Gefahr oder anderer wichtig
Ursachen die höchste Eile nöthig haben, sich während des Ritornell
langsam und ernsthaft hinstellen, erst recht aushusten und dann eine
Gesang anfangen, in dem jedes Wort sechs- und mehrmals wieder-
holt und wobei die dringende Gefahr völlig vergessen wird. —
Nicht geringer sind die Ungereimtheiten, deren sich die Componisten
schuldig machen. Sie machen es wie die Gaukler, welche die Hände
zum Gehen und die Füße zu den Verrichtungen der Hände gebrau-
chen, um den Pöbel in Erstaunen zu setzen. Es ist selten eine
Oper, in welcher der Tonsetzer sich nicht in das Gebiet des Malers
einzudrängen suchte. Bald schildert er das Donnern und Blitzen,
bald das Stürmen der Winde oder das Rieseln eines Baches, bald
das Geklirr der Waffen, den Flug eines Vogels oder andere na-
türliche Dinge, die mit den Empfindungen des Herzens keine Ver-
bindung haben. — Hierzu kommt noch die kindische Begierde,
schwere, künstliche Sachen zu machen. Der Sänger will dem Pö-
bel einen außerordentlich langen Athem, eine ungewöhnliche Höhe
und Tiefe der Stimme, eine wunderbare Beugsamkeit der Kehle
und dergleichen Raritäten zeigen. Ebenso wollen die Mitglieder
des Orchesters die Schnelligkeit der Finger in blitzenden Passagen
und gewaltigen Sprüngen zeigen. Der Componist muß ihnen dazu
Gelegenheit geben, und so entstehen denn die Mißgeburten von
Passagen, Läufern und Cadenzen, die oft in affektvollen Arien alle
Empfindung auslöschen. Wer nur einigen Geschmack hat, wird
von dem lebhaftesten Unwillen ergriffen, wenn er hört, daß ein
Sänger anfängt, in rührenden Tönen eine zärtliche oder schmerz-
liche Gemüthsstimmung auszudrücken, und dann plötzlich dergleichen
Raritäten auskramt. In solchem Falle möchte man ihn lieber mit
Steinen von der Bühne wegjagen, daß er uns für so pöbelhaft
hält, an solchen Gaukeleien Geschmack zu finden.

Zu allen diesen Ungereimtheiten kommt noch die einschläfernde
Einförmigkeit der Arien. Erst ein Ritornell; dann fängt der Sän-
ger an, ein Stück der Arie vorzutragen; hält dann inne, damit
die Instrumente ihr Geräusch machen können; dann fängt er aufs neue
an; singt uns dasselbe in einem anderen Tone noch einmal; dann
läßt er seine Künste in Passagen, Läufern und Sprüngen sehen
u. s. w. — und der Thor bedenkt nicht, daß in dem empfindung-

vollen Vortrag des einfachsten Liedes der höchste Werth seiner Kunst besteht.

Und doch könnte die Oper das herrlichste von allen Kunstwerken sein. Sie mit dem Nationalinteresse eines ganzen Volkes verbinden zu wollen, wie es in Athen mit der Tragödie, „die im Grunde eine wirkliche Oper war," der Fall gewesen, — daran ist natürlich in unseren Zeiten nicht zu denken. Aber auch abgesehen davon könnten wesentliche Verbesserungen mit ihr vorgenommen werden, welche ihr einen ungleich größeren Werth als Kunstwerk sichern würden. Der Dichter müßte, ohne Rücksicht auf die Sänger und ohne die vorher erwähnten Betrachtungen, die ihn gegenwärtig zu so vielen Ungereimtheiten verleiten, nur das zum Grundsatz nehmen, ein Trauerspiel zu verfertigen, dessen Inhalt und Gang sich für die Hoheit oder wenigstens für das Empfindungsvolle des lyrischen Tones schickte. Nur müßte die Handlung einen nicht eilfertigen Gang und keine schweren Verwickelungen haben, weil jenes der Natur des Gesanges zuwider ist, der ein Verweilen bei den auszudrückenden Empfindungen voraussetzt, diese dagegen mehr den Verstand, als die Empfindung beschäftigen.

In Betreff der Musik leugnen selbst die wärmsten Liebhaber des Operngesanges nicht, daß er zu gekünstelt ist. Die unbesonnene Begierde der Sänger, überall schön zu thun, Veränderungen anzubringen, und eine seltene Beugsamkeit der Kehle zu zeigen, führte die übertriebenen Auszierungen einzelner Töne in den Arien ein, und nachdem man gemerkt, daß der Gesang Nachdruck und Leben bekomme, wenn die Töne nicht steif und monoton angegeben, sondern bald sanft geschleift, bald etwas gezogen und schwebend, bald mit einem sanften Vorschlag oder Nachschlag angegeben würden, so trieben die Sänger ohne Geschmack die Sache allmälig bis zum Mißbrauch, und verwandelten bald jeden Ton in mehrere. Die Tonsetzer mögen bemerkt haben, daß es nicht allemal geschickt, noch mit der Harmonie passend geschah. Dies brachte sie vermuthlich auf den Gedanken, die auszierenden Töne und Manieren dem Sänger vorzuschreiben, und dadurch vermehrte sich die Anzahl der auf einen Takt gehenden Töne. Nun fingen die Sänger aufs neue an, willkührliche Auszierungstöne hinzu zu thun, und auch hierin gaben die Tonsetzer nach, und schrieben ihnen noch mehr vor, bis die jetzt gewöhnliche und immer mehr zunehmende Verbrämung daraus entstand, wodurch die Silben und ganze Worte unverständlich, der Gesang selbst aber in eine Instrumentalstimme verwandelt worden.

Es ist aber sehr zu wünschen, daß dieser Mißbrauch wieder eingestellt und der Gesang mehr vereinfacht wird. Nicht minder wünschenswerth ist es ferner, daß die Tonsetzer sich nicht gar so knechtisch an eine Form der Arien bänden, sondern mehr Mannigfaltigkeit einführten. Warum immer ein Ritornell, wo keines nöthig ist? Warum immer ein zweiter, oft zu sehr abstechender Theil, wo die Empfindung dieselbe bleibt, und warum bei jeder Arie ein Zwischenspiel der Instrumente, eine so große Ausdehnung und endlich eine Wiederholung des ersten Theils? — Wenn diese und andere Uebelstände beseitigt, außerdem aber auch die äußeren Einrichtungen zweckmäßig getroffen würden, dann könnte in der That die Oper, so verächtlich sie auch in ihrer gegenwärtigen Verunstaltung ist, durch Vereinigung der einzelnen Kräfte der verschiedenen schönen Künste, Großes und Herrliches leisten.

Ebenso könnte die **komische** Oper und Operette, zweckmäßig bearbeitet, von wesentlichem Nutzen sein. Denn da die Musik, die in der großen Oper starke Leidenschaften zu schildern hat, jeden Ton mit gleicher Leichtigkeit annimmt, so kann sie auch dazu dienen, sanftere Empfindungen, Fröhlichkeit und bloßes Ergötzen zu schildern. Man wähle daher den Stoff, wie zur Komödie, aus angenehmen oder ergötzenden Vorfällen des gemeinen Lebens. Es ist ja schon von den ältesten Zeiten her ein Hauptgeschäft der Musik gewesen, auch zu fröhlichen, gesellschaftlichen Unterhaltungen, sei es durch Tanz oder bloß durch Lieder, das Ihrige beizutragen. Der Dialog der Handlung wäre prosaisch, folglich ohne Musik, und an schicklichen Stellen würde der Dichter Lieder von allerlei Art, auch bisweilen Arien anbringen, die aber weder so ausführlich und ausgearbeitet, noch auch so reich an begleitenden Stimmen sein dürften, als die großen Opernarien. Auf solche Weise würden diese Operetten, außer dem unmittelbaren Nutzen, den sie mit anderen dramatischen Spielen gemein hätten, noch den besonderen haben, daß dadurch eine Menge guter Lieder und angenehmer kleiner Arien, die man, ohne eben Virtuose von Profession zu sein, gut singen könnte, von der Schaubühne in Gesellschaften und in die Wohnzimmer verbreitet würden.

Außer den für die theatralische Aufführung bestimmten Stücken nimmt **Sulzer** noch eine besondere Gattung an, die er mit dem Namen „Politisches Trauerspiel" bezeichnet, und wohin er unter andern auch den damals eben erschienenen „Götz von Berlichingen" rechnet. Von vorn herein setzt er voraus, daß dergleichen drama-

tische Arbeiten nicht zur Aufführung zu kommen brauchen, und der Dichter demnach auch nicht nöthig hat, sich um die Launen des Parterres und der Logen zu kümmern. Er braucht sich nicht ängstlich an die Einheit des Ortes und der Zeit zu binden. Die Phantasie hat in der Einsamkeit weniger Mühe, sich aus einem Zimmer ins andere zu begeben, sich vom Morgen in den Abend, vom heutigen Tage in den folgenden zu versetzen. Der Dialog kann sich weiter ausbreiten, weil der Leser ruhiger und seinen Gedanken mehr überlassen ist. — In den Stücken, welche zur Aufführung kommen sollen, spielt die Liebe die erste Hauptrolle, weil sie ein individuelles Gefühl ist und ein besonderes Interesse erregt, das eine Privatperson leicht zu ihrem eigenen macht. Vaterland und Rechte der Menschlichkeit sind zu fremde Dinge geworden, als daß man dafür in Leidenschaft gerathen könnte. Dialoge und Reden, in welchen berathschlagt, widerlegt, moralisirt wird, sind dem Parterre meist unausstehlich, und dies ist das Anstößigste, was man im Euripides und Sophokles findet, während in Athen Leute von allen Ständen dergleichen Dinge gern und mit hohem Interesse anhörten.

Zu den wichtigsten Erzeugnissen der dramatischen Poesie rechnet übrigens auch Sulzer vornehmlich die Tragödie, bei welcher er vier Arten unterscheiden zu müssen glaubt:

1. Tragödien, in denen ein tragischer Charakter den Hauptstoff ausmacht. Hierbei kommt es besonders auf eine kluge Wahl der Handlung an. Diese aber braucht nicht nothwendig groß zu sein; denn auch in geringeren Handlungen kann sich ein sehr wichtiger Charakter entwickeln. So hat Sophokles den Charakter des Tyrannen Kreon in seiner Antigone in einem wahrhaft tragischen Licht gezeigt, obgleich die Handlung des Stückes an sich keine vorzügliche Größe hat.

2. Tragödien, in denen eine tragische Leidenschaft das Hauptmotiv bildet. Hier könnten die traurigen oder fürchterlichen Wirkungen großer, aber vorübergehender Leidenschaften, des Zorns, der Rache, der Eifersucht, des Neides u. dgl. dargestellt werden.

3. Tragödien, die eine tragische Begebenheit behandeln z. B. den Untergang eines Staates, Niederlagen von Kriegsheeren, Pest, Verwüstungen ganzer Länder rc., wobei der Dichter die an der Handlung theilnehmenden Personen in sehr merkwürdigen Gemüthsstimmungen zeigen kann.

4. Tragödien, bei denen eine tragische Unternehmung z. B.

die Unterdrückung eines Tyrannen oder die Hintertreibung eines großen Projectes die Grundlage bildet.

Was den Nutzen betrifft, so leuchtet dieser bei den beiden ersten Gattungen von selbst ein. Der Dichter hat hier unmittelbare Gelegenheit, das Gute in den Charakteren und Leidenschaften der Bewunderung und das Böse dem Widerwillen und Haß der Zuschauer darzustellen, und wenn er sich davor hütet, für böse Menschen Mitleid zu erwecken, auf der anderen Seite aber für das Laster Abscheu zu erregen und bei heftigen Leidenschaften Furcht und Schrecken einzuflößen weiß, so wird der Einwurf, den Plato überhaupt gegen das Trauerspiel macht, daß es durch Nachahmung böser Sitten das Gemüth nach und nach an dieselben gewöhne und den billigen Abscheu davor schwäche, ihn nicht treffen. Allerdings giebt es Leidenschaften, die, wenn man sie oft und stark fühlt, das Gemüth erniedrigen und die Nerven des Geistes schwächen, wie z. B. die Zärtlichkeit und die Traurigkeit. Allein Abscheu vor großen Lastern, Furcht und Schrecken, als Folgen von übertriebener Leidenschaft können nicht zu weit getrieben werden. Der Dichter muß sich nur vor Uebertreibungen hüten. Mancher Dichter aber scheint nur den Menschen für grausam zu halten, der Alles um sich her ermordet; nur den für zaghaft, der die Luft mit Heulen und Jammern erfüllt, nur den für standhaft, der, wie jene abenteuerlichen Ritter in tausend Gefahren sich mit der größten Unbesonnenheit stürzt und ganze Heere erlegen will. In diesen Fehler ist der große Corneille gar oft gefallen. Aber eine prahlerische Größe erweckt keine Bewunderung mehr, und alles Uebertriebene in den Leidenschaften wird kalt und ohne Kraft. — In Betreff der dritten Art oder des Trauerspiels der Begebenheiten mag es genügen, an einen Ausspruch des Kaisers Marcus Aurelius im XI. Buch seiner moralischen Gedanken zu erinnern, daß das Trauerspiel zuerst erfunden worden sei, um die Menschen zu erinnern, daß die Zufälle des Lebens unvermeidlich seien und mit Geduld ertragen werden müßten.

Nicht minder nützlich ist die vierte Gattung, das Trauerspiel der Unternehmungen, in welchem Alles, was in den Bestrebungen der Menschen groß und wichtig ist, dargestellt werden kann. Dieses Trauerspiel kann zur Schule jeder heroischen Tugend werden, und zugleich jede Gefahr, womit große Unternehmungen verbunden sind, jede hindernde oder fördernde Ursache vor Augen legen.

Was die Aristotelischen Regeln über die Tragödie betrifft, so

bemerkt Sulzer zu der fünften: In Betreff der Scene oder des Schauplatzes der Handlung hielten es die Alten für ein Grundgesetz, daß sie unverändert dieselbe bleiben müsse, und es konnte ihnen daher nicht einfallen, etwas vorzustellen, was an einem anderen Ort geschehen war. Gehörte eine, außerhalb dieser einen unveränderlichen Scene vorgefallenen Begebenheit nothwendig mit zur Handlung, so wußten sie dies durch eine Erzählung oder Erwähnung, die sie einer der auftretenden Personen in den Mund legten, den Zuschauern mitzutheilen.*) Bei den Neueren dagegen scheint nicht die Scene der Pol zu sein, nach dem sich die Handlung richtet, sondern umgekehrt die Handlung der Pol, nach dem sich die Scene zu richten hat. Der Dichter wählt sich aus der Geschichte eines Menschen diejenigen Züge aus, die seinen Charakter oder eine bestimmte Begebenheit in ihren Ursachen, wie in ihrem Fortgang am deutlichsten erkennen lassen, und die Scene muß sich demgemäß so oft ändern, als der Schauplatz der Handlung wechselt. Ein drittes Verfahren endlich besteht darin, daß sich der Dichter weder um die Zeit, noch um den Ort kümmert, sondern das ganze Stück so einrichtet, daß es wie eine bloße Erzählung fortschreitet, und diese Manier ist allerdings für ihn die bequemste, vom Standpunkt der Kunst aus aber schwerlich zu billigen, da sie zuletzt allen Unterschied zwischen der dramatischen und epischen Poesie aufhebt.

Auch Hegel stellt die Kunst des Schauspielers sehr hoch. „Man heißt," äußert er sich in der „Aesthetik" (III. 521) „jetzt

*) Ebenso wurde bei den Alten die Bühne nie eigentlich ganz leer, oder die Handlung durch Zwischenakte unterbrochen, wie bei uns; sondern es trat, wenn am Schluß eines Aktes alle Personen sich entfernt hatten, der Gesang des Chores ein, der sich genau an die Handlung selbst anschloß, und beim nächstfolgenden Akt fuhr man genau wieder da fort, wo man am Schluß des vorhergehenden stehen geblieben war. Unsere gegenwärtige Einrichtung verschafft allerdings dem Dichter den Vortheil, Manches hinter der Scene und in der Zwischenzeit geschehen zu lassen, was sonst dargestellt werden müßte; aber schwerlich ist dies ein Vortheil für das Ganze, da sich die Zuschauer während den Zwischenakte meist mit ganz fremdartigen Gegenständen beschäftigen. Es scheint demnach, daß auch in dieser Hinsicht die Einrichtung des griechischen Schauspiels der unsrigen vorzuziehen sei. — Die ungeschickteste Anwendung der Zwischenzeit aber geschah ehedem durch die Intermezzi, die eine besondere, die Haupthandlung gar nicht angehende, meist possirliche Handlung vorstellten, und nicht viel besser sind in unseren Opern die Ballets in den Zwischenakten. (Sulzer.)

die Schauspieler Künstler, und zollt ihnen die ganze Ehre eines künstlerischen Berufs; ein Schauspieler zu sein, ist, unserer heutigen Gesinnung nach, weder ein moralischer, noch ein gesellschaftlicher Makel. Und zwar mit Recht; weil diese Kunst viel Talent, Verstand, Ausdauer, Fleiß, Uebung, Kenntniß, ja auf ihrem Gipfelpunkt selbst einen reichbegabten Genius fordert. Denn der Schauspieler muß nicht nur in den Geist des Dichters und der Rolle tief eindringen und seine eigene Individualität im Inneren und Aeußeren demselben ganz angemessen machen, sondern er soll auch mit eigener Productivität in vielen Punkten ergänzen, Lücken ausfüllen, Uebergänge finden, und uns überhaupt durch sein Spiel den Dichter erklären, insofern er alle geheimen Intentionen und tiefer liegenden Meisterzüge desselben zu lebendiger Gegenwart sichtbar herausführt und faßbar macht."

Einen wesentlichen Antheil an diesem Urtheil über den Schauspieler als Künstler hat, wie sich von selbst versteht, **Hegels** Ansicht von der dramatischen Poesie überhaupt, die, seiner Erklärung zufolge, weil das Drama seinem Inhalt wie seiner Form nach sich zur vollendetsten Totalität ausbildet, als die höchste Stufe der Poesie und der Kunst angesehen werden muß. Denn den sonstigen sinnlichen Stoffen, dem Stein, Holz, der Farbe, dem Ton gegenüber, ist die Rede allein das der Exposition des Geistes würdige Element, und unter den besonderen Gattungen der redenden Kunst wiederum die dramatische Poesie diejenige, welche die Objectivität des Epos mit dem subjectiven Princip der Lyrik vereinigt, indem sie eine in sich abgeschlossene Handlung als wirkliche, ebenso sehr aus dem Inneren des sich durchführenden Charakters entspringende, als in ihrem Resultat aus der substantiellen Natur der Zwecke, Individuen und Collisionen entschiedene Handlung in unmittelbarer Gegenwärtigkeit darstellt. Diese Vermittelung des Epischen durch die Innerlichkeit des Subjectes als gegenwärtig Handelnden erlaubt es dem Drama nun aber nicht, die äußere Seite des Locals, der Umgebung, sowie des Thuns und Geschehens in epischer Weise zu beschreiben, und fordert deshalb, damit das ganze Kunstwerk zu wahrhafter Lebendigkeit komme, die vollständige, scenische Aufführung desselben. Die Handlung selbst endlich in der Totalität ihrer inneren und äußeren Wirklichkeit ist einer schlechthin entgegengesetzten Auffassung fähig, deren durchgreifendes Princip, als das Tragische und Komische, die Gattungsunterschiede der dramatischen Poesie zu einer dritten Hauptseite macht.

Demgemäß betrachtet Hegel

1. Das dramatische Kunstwerk im Unterschiede von dem epischen und lyrischen seinem allgemeinen und besonderen Charakter nach.

2. Die scenische Darstellung und deren Nothwendigkeit.

3. Die verschiedenen Arten der dramatischen Poesie in ihrer concreten historischen Wirklichkeit.

I. In Beziehung auf das Drama als poetisches Kunstwerk erörtert er folgende drei Punkte:

a. Das allgemeine Princip der dramatischen Poesie.
b. Die besonderen Bestimmungen des dramatischen Kunstwerkes.
c. Die Beziehung desselben auf das Publikum.

Was den ersten Punkt, das Princip der dramatischen Poesie anbelangt, so beruht ihm das Bedürfniß des Drama auf der Darstellung gegenwärtiger menschlicher Handlungen und Verhältnisse für das vorstellende Bewußtsein in Worten der die Handlung ausdrückenden Personen. Das dramatische Handeln aber beschränkt sich nicht auf die einfache, störungslose Durchführung eines bestimmten Zweckes, sondern beruht auf collidirenden Umständen, Leidenschaften und Charakteren, und führt daher zu Actionen und Reactionen, die nun ihrerseits wieder eine Schlichtung des Kampfes und Zwiespaltes nothwendig machen. Insofern aber das Drama eine vermittelnde Einigung des epischen und lyrischen Kunstprincips sein soll, ergiebt sich schon daraus

1. in Betreff der Zeit, daß es das Product eines schon in sich ausgebildeten nationalen Lebens ist, und die poetischen Tage sowohl des eigentlichen Epos, als der Lyrik als vergangen voraussetzt, daher auch, wie Hegel meint, die ersten großen Thaten und Begebnisse der Völker insgemein mehr epischer, als dramatischer Natur sind, z. B. der Trojanische Krieg, die Völkerwanderung, die Kreuzzüge rc. und erst später jene selbstständigeren einsamen Helden auftreten, welche aus sich heraus selbstständig Zwecke fassen und Unternehmungen ausführen.

2. In Betreff der Vermittelung des epischen und lyrischen Princips hat das Drama zuvörderst gleich dem Epos ein Geschehen oder Handeln zur Anschauung zu bringen, wovon es aber die Aeußerlichkeit abstreifen, und dafür als Grund und Wirksamkeit das selbstbewußte und thätige Individuum an die Stelle setzen muß. Denn nur so erscheint dann das Geschehen nicht als hervorgegangen aus den äußeren Umständen, sondern aus dem inneren Wollen, aus

dem Charakter, und erhält dramatische Bedeutung durch die Beziehung auf die subjectiven Zwecke und Leidenschaften. Wie sehr aber auch das Individuum auf solche Weise seinem Inneren nach zum Mittelpunkt wird, so kann sich doch die dramatische Darstellung nicht mit den bloß lyrischen Situationen des Gemüths begnügen und das Subject bereits vollbrachte Thaten in müßiger Theilnahme beschreiben lassen, oder überhaupt unthätige Genüsse und Empfindungen schildern, sondern das Drama muß die Situationen bestimmt zeigen durch den individuellen Charakter, der sich zu besondern Zwecken entschließt. Die Handlung selbst ist daher hier nicht ein bloßes Geschehen, sondern vielmehr das zur Aufführung kommende bewußte Wollen. Was demnach aus der That herauskommt, geht für das Individuum selbst daraus hervor, und wirkt wiederum zurück auf den subjectiven Charakter und dessen Zustände, und dies ist das eigentlich lyrische Princip in der dramatischen Poesie. Was die Handlung selbst anbelangt, so braucht, da sich das Interesse auf den inneren Zweck des handelnden Individuums beschränkt, nur dasjenige in das Kunstwerk aufgenommen zu werden, was in wesentlicher Beziehung zu diesem Zweck steht; und insofern ist das Drama abstracter, als das Epos. Wie aber aus diesem Grunde nur diejenigen Handlungen, in denen sich der Charakter des Individuums vollständig darstellt, zur Anschauung gebracht werden dürfen, ebenso verhält es sich auch mit der Zahl und Verschiedenheit der auftretenden Personen. Denn das Drama bewegt sich nicht auf dem Boden einer vollkommenen Nationalwirklichkeit fort, sondern es hat unser Auge vielmehr stets auf den **einen** Zweck und dessen Vollführung hinzulenken. Dramatisch aber wird der Zweck und Inhalt einer Handlung nur dadurch, daß er durch seine Bestimmtheit in anderen Individuen andere entgegenstehende Zwecke und Leidenschaften hervorruft, so daß die Handlung Hindernisse von Seiten anderer handelnder Individuen zu erfahren hat, und in Verwickelungen und Gegensätze geräth, welche einander wechselseitig das Gelingen streitig machen. Der wahrhafte Inhalt, das eigentlich Hindurchwirkende, sind daher wohl die ewigen Mächte, das an und für sich Sittliche, Göttliche und Wahre, aber nicht in seiner ruhenden Macht, sondern als concretes Dasein zur Existenz gebracht. Demgemäß kann auch die Entscheidung über den Verlauf und Ausgang der Verwickelungen und Conflicte nicht in den einzelnen, einander entgegenstehenden Individuen liegen, sondern nur in dem Göttlichen selbst, und so muß das Drama, in welcher

Weise es auch sei, das lebendige Wirken einer in sich selbst ruhenden und jeden Kampf und Widerspruch lösenden Nothwendigkeit darthun.

Hieraus folgen von selbst die Regeln, die der dramatische Dichter in Beziehung auf das Drama als Kunstwerk zu beobachten hat, zunächst die bekannten Vorschriften der sogenannten Einheit des Ortes, der Zeit und der Handlung. — Die Unveränderbarkeit eines abgeschlossenen Locals für die bestimmte Handlung gehört übrigens zu jenen steifen Regeln, welche sich besonders die Franzosen aus der alten Tragödie und den Aristotelischen Bemerkungen abstrahirt haben. Aristoteles aber sagt von der Tragödie nur, daß die Dauer ihrer Handlung meist die Dauer eines Tages nicht überschreite; die Einheit des Ortes dagegen berührt er nicht, und auch die alten Dichter sind ihr nicht in dem strikten Französischen Sinn gefolgt. Weniger noch kann sich die neuere dramatische Poesie, wenn sie einen Reichthum von Collisionen, Charakteren und Zwischenereignissen, überhaupt eine Handlung darstellen soll, deren innere Fülle auch einer äußeren Ausbreitung bedarf, dem Joch einer abstracten Einerleiheit des Ortes beugen. Daher hat sich die romantische Poesie von dieser Forderung frei gemacht; wenngleich der stete Wechsel eines grundlosen Herüber und Hinüber von einem Ort zum anderen immer unstatthaft sein würde. Denn einerseits hat die dramatische Concentration der Handlung sich auch in dieser äußerlichen Rücksicht, dem Epos gegenüber, das sich im Raum aufs Vielseitigste in breiter Gemächlichkeit und Veränderung ergehen darf, geltend zu machen, andererseits wird das Drama nicht, wie das Epos, nur für die innere Vorstellung, sondern für das unmittelbare Anschauen gedichtet, und bei realer Anschauung darf der Einbildungskraft nicht zu Vieles zugemuthet werden, was dem sinnlichen Anblick widerspricht.

Ganz dasselbe gilt von der Einheit der Zeit. In der Vorstellung lassen sich zwar große Zeiträume ohne Schwierigkeit zusammenfassen, in der sinnlichen Anschauung aber sind einige Jahre nicht so schnell zu überspringen. Ist daher die Handlung ihrem ganzen Inhalt nach einfach, so wird es das Beste sein, auch die Zeit einfach zusammenzuziehen. Bedarf sie dagegen reichhaltiger Charaktere, deren Entwickelungsstufen viele, der Zeit nach auseinander liegende Situationen nöthig machen, so wird die formelle Einheit einer, immer nur relativen und ganz conventionellen Zeitdauer an und für sich unmöglich, und eine solche Darstellung schon

deshalb aus dem Bereich der dramatischen Poesie entfernen zu wollen, weil sie gegen jene festgestellte Zeiteinheit verstößt, würde nichts anderes heißen, als die Prosa der sinnlichen Wirklichkeit zur letzten Richterin über die Wahrheit der Poesie aufwerfen.

Das wahrhaft unverletzliche Gesetz dagegen ist die Einheit der Handlung. Jede Handlung nämlich muß schon an und für sich einen bestimmten Zweck haben; denn mit dem Handeln tritt der Mensch thätig in die concrete Wirklichkeit ein, in welcher auch das Allgemeinste sich sogleich zur besonderen Erscheinung verdichtet und begrenzt. Bei dem dramatischen Handeln aber sind die Umstände von der Art, daß der individuelle Zweck von anderen Seiten her Hemmnisse erfährt, so daß es hierdurch zu wechselseitigen Conflicten und Collisionen kommt, die eine Lösung erfordern, durch welche die Handlung selbst ihr Ende erreicht und zum Abschluß kommt.

Was die concrete Entfaltungsweise des dramatischen Kunstwerkes betrifft, den Umfang, die Art des Fortganges und die Eintheilung in Scenen und Akte, so steht hinsichtlich des ersten Punktes die dramatische Poesie ziemlich in der Mitte zwischen der Ausdehnung der Epopöe und der Zusammengezogenheit der Lyrik. Hinsichtlich des dramatischen Fortganges hat der Dichter darauf zu sehen, daß eine stete Fortbewegung zur Endkatastrophe stattfindet. Denn das Hervorstechendste im Drama ist die Collision, und diese macht ihrer Natur nach es nothwendig, daß Alles sich zur Lösung des Conflictes hindrängt, obgleich damit nicht gesagt sein soll, daß die bloße Hast im Vorschreiten schon an und für sich eine dramatische Schönheit sei; im Gegentheil muß sich auch der dramatische Dichter die Muße gönnen, jede Situation mit allen in ihr liegenden Motiven sich vollständig entfalten und gestalten zu lassen. Episodische Scenen aber, die, ohne die Handlung weiter zu bringen, den Fortgang nur hemmen, sind dem Charakter des Drama zuwider. — Ueber die Eintheilung des dramatischen Werkes sagt schon Aristoteles (Poetic. c. 7), ein Ganzes sei, was Anfang, Mitte und Ende habe; Anfang das, was, selber nothwendig, nicht durch Anderes sei, woraus jedoch Anderes hervorgehe; Ende das Entgegengesetzte, was durch Anderes nothwendig oder doch meistens entstehe, selbst jedoch nichts zur Folge habe; Mitte aber, was sowohl selbst durch Anderes entstehe, als auch, woraus Anderes hervorgehe. — Nun hat zwar in der empirischen Wirklichkeit jede Handlung mannigfache Voraussetzungen, so daß es sich schwer bestimmen läßt, an welchem Punkt der eigentliche Anfang zu finden

sei; insofern aber die dramatische Handlung wesentlich auf einer bestimmten Collision beruht, wird der Ausgangspunkt in derjenigen Situation liegen, aus welcher sich jener Conflict entwickeln muß. Das Ende dagegen wird dann erreicht sein, wenn sich die Auflösung des Zwiespaltes in jeder Rücksicht zu Stande gebracht hat. In die Mitte dieses Anfangs und Endes fällt der Kampf der Zwecke und der Zwist der collidirenden Charaktere. Diese verschiedenen Glieder nun sind im Dramatischen als Momente der Handlung selbst Handlungen, und daher ist auch für sie der Name „Akte" durchaus angemessen. Der Zahl nach hat jedes Drama am sachgemäßesten drei solcher Akte, und für diese Gliederung lassen sich bei den Alten als entsprechendes Analogon die Trilogien des Aeschylus anführen, in denen sich jedoch jeder Theil zu einem für sich abgeschlossenen Ganzen ausrundet. Unter den Neueren folgen hauptsächlich die Spanier der Theilung in drei Akte; die Engländer, Franzosen und Deutschen dagegen zerlegen das Ganze meist in fünf Akte, indem die Exposition dem ersten Akt zufällt, während die drei mittleren die verschiedenartigen Angriffe und Kämpfe der einander entgegenstehenden Parteien ausführen, worauf im fünften endlich die Collision zum vollständigen Abschluß kommt.

Was die äußeren Mittel betrifft, deren sich die dramatische Poesie bedient, so beschränken sich diese auf die specifische Art der dramatisch wirksamen Diction überhaupt, auf den näheren Unterschied des Monologs, Dialogs 2c. und auf das Versmaß. Ein Hauptunterschied ist bei der dramatischen Diction die Ausdrucksweise sogenannter Natürlichkeit im Gegensatz zu einer conventionellen Theatersprache und deren Rhetorik. Diderot, Lessing, auch Goethe und Schiller in ihrer Jugend, wandten sich vornehmlich der realen Natürlichkeit zu. Daß Menschen wie im griechischen oder gar im französischen Trauerspiel mit einander sprechen könnten, erklärte man für unnatürlich. Diese Art der Natürlichkeit aber kann leicht ins Trockene und Prosaische gerathen, und das echt Poetische wird deshalb darin bestehen, das Charakteristische und Individuelle der unmittelbaren Realität in das reinigende Element der Allgemeinheit zu erheben. Dann erst fühlen wir auch in Betreff der Diction, daß wir, ohne den Boden der Wirklichkeit und deren wahrhafte Züge zu verlassen, uns dennoch in einer anderen Sphäre, nämlich im ideellen Bereich der Kunst befinden. Von dieser Art ist die Sprache der griechischen Dramatiker, die spätere

Sprache Goethe's, zum Theil auch Schiller's und in seiner Weise auch die des Shakspeare.

In Betreff des Versmaßes hält das dramatische Metrum am besten die Mitte zwischen dem ruhigen, gleichförmigen Hexameter und den mehr abgebrochenen lyrischen Versmaßen. In dieser Rücksicht empfiehlt sich daher vor allen anderen das jambische Metrum. Unter den Neueren bedienen sich umgekehrt die Spanier der vierfüßigen ruhigen Trochäen, während sie für die eigentlichen Spiele des lyrischen Scharfsinnes noch Sonnette, Ottaven ꝛc. einmischen. In ähnlicher Weise, wie der Trochäus mit vielfachen Reimverschlingungen für die in Bildern schwelgende Phantasie und den in verständig spitzen Auseinandersetzungen sich gefallenden Scharfsinn der Spanier, stimmt der französische Alexandriner mit dem formellen Anstande und der declamatorischen Rhetorik bald gemessener bald hitziger Leidenschaften zusammen, deren conventionellen Ausdruck das Französische Drama künstlich auszubilden bemüht gewesen ist. Die realistischeren Engländer, denen auch wir Deutsche in neuerer Zeit gefolgt sind, haben wieder das jambische Versmaß, nach Aristoteles (Poetic. c. 4.) τὸ μάλιστα λεκτικὸν τῶν μέτρων, festgehalten, jedoch nicht als Trimeter, sondern in einem weniger pathetischen Charakter.

Da das Drama aber, abgesehen von den Anforderungen, die an dasselbe im Allgemeinen als Kunstwerk zu machen sind, in eine nähere specielle Beziehung zu einem bestimmten, anwesenden Publikum tritt, so gehen auch hieraus für den Dichter Pflichten hervor, die er nicht außer Acht lassen darf. Wissenschaftliche Werke, lyrische oder epische Gedichte haben entweder ein Fachpublikum oder es ist gleichgültig und zufällig, wem sie in die Hände kommen. Wem ein Buch nicht gefällt, der kann es weglegen, und dem Autor steht immer noch die Ausrede offen, sein Werk sei für diesen oder jenen nicht geschrieben. Anders aber verhält es sich mit dramatischen Productionen. Hier ist ein bestimmtes Publikum anwesend, welches zum Beifall, wie zum Mißfallen das Recht hat und dem der Dichter daher verpflichtet ist. Dieses Pubikum ist nun allerdings ein sehr gemischtes, so daß hin und wieder, um ihm zu gefallen, eine gewisse Schamlosigkeit in Rücksicht auf die reinen Forderungen der Kunst nöthig sein kann, und dem Dichter bleibt in diesem Fall der Ausweg übrig, dasselbe zu verachten, wie denn auch wirklich seit den Zeiten Tiecks ein solcher Trotz gegen dasselbe bei uns Deutschen Mode geworden ist, und der Widerspruch Tiecks

und Schlegels gegen Schiller hauptsächlich darin seinen Grund hat, daß dieser für uns Deutsche den rechten Ton getroffen hat und am populärsten geworden ist, während jene des Geistes und Gemüthes der Nation und ihrer Zeit nicht mächtig werden konnten. Bei den Franzosen dagegen ist es anders. Sie schreiben für den gegenwärtigen Effekt, und behalten stets ihr Publikum im Auge, das denn auch seinerseits für den Autor ein scharfer Kritiker ist und sein kann, da sich in Frankreich ein bestimmter Kunstgeschmack festgestellt hat.

Indem aber das dramatische Kunstwerk darauf angewiesen ist, nach einer beifälligen Aufnahme von Seiten des Publikums zu streben, so hat vor allen Anderen der dramatische Dichter sich den Anforderungen zu unterwerfen, welche ihm diesen Erfolg sichern können. Es müssen demnach

1. Die Zwecke, welche in der dramatischen Handlung die Conflicte hervorbringen, entweder ein allgemein menschliches oder doch nationales Interesse haben. Nur werden in letzterem Falle solche Dramen, bei denen die Nationalität das allgemein Menschliche überwiegt, trotz aller sonstigen Vortrefflichkeit bei einer fremden Nation nie den Anklang finden, auf den mit Gewißheit zu rechnen wäre, wenn umgekehrt das allgemein menschliche Interesse das überwiegende wäre.

2. Die allgemein menschlichen Zwecke und Handlungen aber müssen auch zu lebendiger Wirklichkeit poetisch individualisirt werden. Demnach müssen zuvörderst die localen Umgebungen, Sitten und Gebräuche entweder so durch und durch poetisch und lebendig dargestellt sein, daß wir über das Fremdartige hinwegsehen, oder sie dürfen sich nur als äußere Formen geltend machen, die durch das Geistige und Allgemeine überboten werden. Wichtiger noch aber ist die Lebendigkeit der Charaktere, die keine bloß personificirten Interessen oder Abstractionen bestimmter Leidenschaften und Zwecke sein dürfen, da diese durchaus wirkungslos bleiben. Das dramatische Individuum muß vielmehr durch und durch eine fertige Totalität sein, deren Gesinnung und Charakter mit ihrem Zweck und und Handeln übereinstimmt, wie dies z. B. bei den Charakteren des Sophokles, und unter den Neueren bei Shakspeare und Goethe der Fall ist, während die Franzosen, besonders in ihrer früheren dramatischen Poesie mehr formelle und abstracte Repräsentanten allgemeiner Gattungen und Leidenschaften, als wahrhaft lebendige Individuen dargestellt haben. Endlich muß das Drama auch eine

bestimmte Handlung in lebendiger Wirklichkeit darstellen; denn die auftretenden Individuen handeln nicht, um einzelne Charaktere darzustellen, sondern um eine Handlung durchzuführen.

3. In Rücksicht auf das Verhältniß zum Publikum darf das dramatische Werk nicht, wie das epische, den Schein an sich tragen, als sei es lediglich aus dem Volksbewußtsein hervorgegangen, so daß der Dichter nur gleichsam das Organ für dasselbe wäre, sondern wir wollen in dem vollendeten Werk zugleich das Product des selbstbewußten und originalen Schaffens, die Kunst und Virtuosität des individuellen Dichters erkennen. — Auf der anderen Seite aber will das Publikum, wenn es selbst noch den rechten Sinn und Geist der Kunst sich bewahrt hat, in einem Drama nicht bloß die zufälligeren Launen und Stimmungen, die individuellen Richtungen und die einseitige Weltanschauung dieses oder jenes Dichters haben, deren Aeußerung dem Lyriker gestattet ist, sondern es verlangt mit Recht, daß sich im Verlauf und Ausgang der dramatischen Handlung tragisch oder komisch die Realisirung des an und für sich Vernünftigen darstelle. — In manchen Epochen wurde daher auch besonders die dramatische Poesie dazu benutzt, um neuen Zeitvorstellungen in Rücksicht auf Politik, Sittlichkeit, Poesie, Religion &c. Eingang beim Volk zu verschaffen, und zeigt sich bei solchen Bestrebungen die individuelle Anschauung des Dichters als ein höherer Standpunkt, so ist, wenn die dargestellte Handlung dabei nicht zum bloßen Mittel wird, der Kunst damit kein Unrecht oder Schaden gethan. Leidet aber die poetische Freiheit des Werkes darunter, so kann der Dichter zwar einen großen Eindruck hervorbringen, aber auf Kosten des künstlerischen Productes, und am schlimmsten ist es, wenn der Dichter gar einer falschen Richtung, die im Publikum vorherrscht, der bloßen Gefälligkeit wegen, huldigt und sich somit in doppelter Weise, gegen die Wahrheit wie gegen die Kunst versündigt.

In Betreff der äußeren Exekution des dramatischen Kunstwerkes ist es eine, besonders bei uns Deutschen in neuerer Zeit geläufig gewordene Ansicht, daß die Aufführung eine unwesentliche Zugabe sei, die durch das Lesen und Vorlesen vollkommen ersetzt werden könne. Wenn aber auch ein dramatisches Product schon durch seinen inneren Werth poetisch genügen kann, so giebt doch erst die Aufführung demselben seinen inneren dramatischen Werth. Zudem hat die Gewohnheit, dergleichen Werke nur zu lesen, auf den Abweg geführt, daß die Dichter selbst ihr Werk zum Theil nur für das Lesen bestimmten, und darüber die dramatische

Wahrheit und Lebendigkeit vergaßen, für welche die theatralische Aufführung in der That ein wirklicher Prüfstein ist, der sich durch kein Vorlesen ersetzen läßt, das ohnehin immer nur ein unbefriedigendes Mittelding ist zwischen dem anspruchslosen eigenen Lesen, bei welchem die reale Seite ganz wegfällt und der Phantasie überlassen bleibt, und der totalen Exekution.

Mit der wirklichen dramatischen Aufführung aber ist neben der Musik eine zweite ausübende Kunst gegeben, die Schauspielerkunst, deren Hauptmittel die Rede ist. Bei den Griechen war sie als künstlerische Declamation wenig ausgebildet, und daher wurde zur Hervorhebung des Rhythmus und zum modulationsreicheren Ausdruck der Worte, die Musikbegleitung hinzugefügt, der Dialog übrigens wahrscheinlich gesprochen oder nur leicht begleitet, die Chöre dagegen in lyrisch musikalischer Weise vorgetragen. — Ein zweites Kunstmittel des Schauspielers ist die körperliche Gebehrde und Bewegung, und auch hierbei ist in Betreff der Griechen zu bemerken, daß bei ihnen, da die Schauspieler Masken trugen, das Mienenspiel ganz wegblieb. Die Gesichtszüge stellten ein unveränderliches Sculpturbild dar. Ebenso einfach war bei ihnen die Action, und nur die Chorgesänge wurden mit Tanz begleitet.

Unter Musik und Tanz leidet jedoch die Rede, insofern sie die geistige Aeußerung des Geistes bleiben soll, und so hat denn auch die moderne Schauspielkunst sich von diesen Elementen zu befreien gewußt. Der redend auftretende Schauspieler stellt sich als ganzes Individuum mit seiner Gestalt, Physiognomie, Stimme, Action 2c. dar, und hat die Aufgabe, mit dem Charakter, den er darstellt, ganz und gar zusammen zugehen, daher denn auch dem Dichter das Recht zusteht, von ihm zu fordern, daß er sich ganz in die gegebene Rolle hineindenke und sie so darstelle, wie der Dichter sie gedacht, ja Manches durch sein Mienen- und Gebehrdenspiel im Einzelnen und genauer ausführe, was jener nur flüchtig angedeutet hat, womit zugleich auf eine andere Entwickelungsstufe der theatralischen Kunst hingedeutet ist, auf welcher der Schauspieler nicht das Organ für den Dichter sein, sondern das, was dieser giebt, nur als Rahmen für seine eigene Kunst haben will; und eine Menge Ifflandscher und Kotzebuescher Stücke, die in poetischer Hinsicht ziemlich werthlos sind, bieten in der That der freien Productivität des Schauspielers eine sehr willkommene Gelegenheit.

In ähnlicher Weise tritt auch bei der Oper das, was seiner Natur nach eigentlich mehr Nebensache ist, die Pracht der Decora-

tionen, der Pomp der Kleider, die Fülle der Chöre und die Gruppirung derselben in neuerer Zeit in überwiegender Selbstständigkeit hervor. Wenn jedoch Cicero über ähnlichen Prunk bei der Römischen Tragödie mit Recht klagt, da im Trauerspiel immer die Poesie die Hauptsache bleiben muß, so kann man doch für die Oper bei der Sinnenpracht des Gesanges und dem klingenden und rauschenden Chor der Stimmen und Instrumente diesen Reiz der äußern Ausstattung wohl zulassen. Denn sind einmal die Decorationen prächtig, so dürfen es die Anzüge nicht weniger sein, und damit muß auch das Uebrige im Einklang stehen, obgleich auf der andern Seite nicht zu leugnen ist, daß solcher sinnliche Pomp jedesmal ein Zeichen von dem bereits eingetretenen Verfall der echten Kunst ist.

Gleiche Pracht in den Decorationen, Kostümen, Tableau x. stellt sich in dem heutigen Ballet dar, in welchem zu dem Tanz, der hier an die Stelle der Chöre und Solopartien der Oper tritt, als eigentlicher Ausdruck der Handlung, die Pantomime hinzukommt, die jedoch, jemehr der moderne Tanz an technischer Künstlichkeit zugenommen hat, in ihrem Werth gesunken und in Verfall gerathen ist.

Weiterhin entwickelt Hegel den wesentlichen Unterschied zwischen Tragödie, Komödie und Drama und ihr gegenseitiges Verhältniß. Im Allgemeinen ist, seiner Erklärung zufolge, das eigentliche Thema der ursprünglichen Tragödie das Göttliche, aber nicht, insofern dieses den Inhalt des religiösen Bewußtseins ausmacht, sondern wie es in die Welt und in das individuelle Handeln eintritt, dabei aber weder seinen substantiellen Charakter einbüßt, noch auch sich in das Gegentheil umwendet, d. h. als das Sittliche. Denn dies eben ist das Göttliche in seiner weltlichen Realität, dessen ebenso besondere, als wesentliche Seiten den bewegenden Inhalt für die wahrhaft menschliche Handlung abgeben, und das ursprünglich Tragische besteht eben darin, daß das individuelle Handeln, indem es unter bestimmten Umständen einen Zweck oder Charakter durchführen will, vermöge dieses seines einseitigen Strebens seinen gleichfalls in sich abgeschlossenen Gegensatz hervorruft, woraus ein unausweichlicher Conflict entsteht, bei welchem beide Theile, für sich genommen, Berechtigung haben, aber eben dadurch, daß jeder sein Recht für sich geltend machen will, was nicht ohne Verletzung des anderen geschehen kann, in Schuld geräth. Dadurch aber wird eben auch eine tragische Lösung des tragischen

Zwiespalts nothwendig. Durch sie nämlich übt die ewige Gerechtigkeit sich an den Zwecken und Individuen in der Weise aus, daß sie die sittliche Substanz und Einheit mit dem Untergang der ihre Ruhe störenden Individualität herstellt. Denn obschon sich die Charaktere das in sich selbst Gültige vorsetzen, so können sie es tragisch dennoch nur in verletzender Einseitigkeit widersprechend ausführen; was aber in dem tragischen Ausgange aufgehoben wird, ist eben nur die einseitige Besonderheit, die sich der zum ruhigen Nebeneinanderbestehen beider Gegensätze nothwendigen Harmonie nicht zu fügen vermocht hatte, und da sie von sich selbst und ihrem Vorhaben nicht ablassen konnte, sich ihrer ganzen Totalität nach dem Untergange preisgegeben, oder wenigstens genöthigt sieht, auf die Durchführung ihres Zweckes zu verzichten. In dieser Rücksicht setzt Aristoteles die wahrhafte Wirkung der Tragödie darein, daß sie Furcht und Mitleid erregen und reinigen soll. Was nun der Mensch wahrhaft zu fürchten hat, ist nicht die äußere Gewalt und deren Unterdrückung, sondern die sittliche Macht, die eine Bestimmung seiner eigenen freien Vernunft und zugleich das Ewige und Unverletzliche ist, das er, wenn er sich dagegen kehrt, gegen sich selbst aufruft. Ebenso ist das wahrhafte Mitleiden nur die Sympathie mit dem Leidenden, insofern er zugleich sittliche Berechtigung hat. Ueber der Furcht und dem Mitleid aber steht die Versöhnung, welche die Tragödie durch den Anblick der ewigen Gerechtigkeit gewährt, die in ihrem absoluten Walten durch die relative Berechtigung einseitiger Zwecke und Leidenschaften hindurchgreift, weil sie nicht dulden kann, daß der Conflict und Widerspruch der, ihrem Begriffe nach, einigen sittlichen Mächte in der wahrhaften Wirklichkeit sich siegreich durchsetze und Bestand habe.

Während nun in der Tragödie das ewig Substantielle in versöhnender Weise dadurch siegreich hervorgeht, daß es von den streitenden Individuen die falsche Einseitigkeit abstreift, ist es in der Komödie umgekehrt die Subjectivität, die in ihrer unendlichen Sicherheit die Oberhand behält. Der allgemeine Boden für die Komödie ist daher eine Welt, in welcher der Mensch als Subject sich zum vollständigen Meister alles dessen gemacht hat, was ihm sonst als der wesentliche Gehalt seines Wissens und Vollbringens gilt; eine Welt, deren Zwecke sich deshalb durch ihre eigene Wesenlosigkeit zerstören. Aber zum Komischen gehört eben jene unendliche Wohlgemuthheit und Zuversicht, durchaus erhaben über seinen eigenen Widerspruch, das Wohlgefühl der Subjectivität, die

ihrer selbst gewiß, die Auflösung ihrer Zwecke ertragen kann. Indem nun das Komische von Haus aus auf widersprechenden Kontrasten beruht, sei es, daß die Charaktere mit ihren Zwecken selbst nichtig und unfähig sind, sich durchzusetzen, oder daß die Zwecke zwar innerliche Berechtigung haben, die Individuen aber zur Vollbringung derselben die schlechthin untauglichen Personen sind, oder daß endlich die äußeren Zufälle und deren sonderbare Verwickelung Situationen herbeiführen, die einer Auflösung bedürfen, so ist hier fast noch mehr, als bei der Tragödie eine Auflösung nothwendig, bei der jedoch weder das ewige Substantielle, noch die Subjectivität als solche zerstört werden kann. Ueber das wahrhaft Sittliche im Atheniensischen Volksleben, über die wahre Philosophie, den wahren Götterglauben und die wahre Kunst machte sich Aristophanes nie lustig, sondern nur über die Auswüchse einer Demokratie, aus welcher der alte Glaube und die alte Sitte verschwunden waren, über die Sophisterei und die Weinerlichkeit der Tragödie; dieses entschiedene Gegentheil einer wahrhaften Wirklichkeit des Staates, der Religion und der Kunst stellte er in seiner sich selbst auflösenden Thorheit dar.

In der Mitte zwischen der Tragödie und Komödie steht nun noch eine dritte Hauptart der dramatischen Poesie, die den Unterschied des Tragischen und Komischen zu vermitteln strebt. Bei den Alten geschah dies im Satyrspiel, bei welchem die Haupthandlung ernster Art war, während der Chor der Satyrn komisch behandelt wurde; ebenso gehört hierher die alte Tragikomödie, und das moderne Schauspiel und Drama, in welchem die Subjectivität, statt in komischer Verkehrtheit zu handeln, sich mit dem Ernst gediegener Verhältnisse und haltbarer Charaktere erfüllt, während sich die tragische Festigkeit des Wollens und die Tiefe der Collisionen insoweit erweicht und ebnet, daß es zu einer Aussöhnung der Interessen und harmonischen Einigung der Zwecke und Individuen kommen kann. Da jedoch hier die Conflicte durch ihren eigenen Zwiespalt hindurch zum Friedensschluß gelangen sollen, und eben darum auch schon von Anfang an nicht mit tragischer Schärfe einander gegenüberstehen, so sieht sich der Dichter leicht dadurch veranlaßt, die ganze Kraft seiner Darstellung der innerlichen Seite der Charaktere zuzuwenden, so daß der Gang der Situationen zum bloßen Mittel für diese Charakterschilderungen wird, oder er gestattet umgekehrt der äußeren Seite von Zeit- und Sittenzuständen einen überwiegenden Spielraum, oder er be-

schränkt sich endlich gar nur darauf, durch das bloße Interesse der Verwickelung die Aufmerksamkeit rege zu erhalten. Hierher gehört eine Masse der neueren Bühnenstücke, die weniger auf Poesie, als auf Theaterwirkung Anspruch machen, und entweder, statt auf wahrhaft poetische, auf bloß menschliche Rührung ausgehen, oder sich einerseits nur die Unterhaltung, andererseits die moralische Besserung des Publikums zum Zweck machen, dabei aber größtentheils dem Schauspieler vielfache Gelegenheit geben, seine durchgebildete Virtuosität glänzend an den Tag zu legen.

Was den Unterschied zwischen der antiken und der modernen dramatischen Poesie betrifft, so giebt dasselbe Princip, das den Grund für die Scheidung der dramatischen Kunst in Tragödie und Komödie enthält, auch die wesentlichen Haltpunkte für die Entwickelungsgeschichte derselben. Zum wahrhaft tragischen Handeln ist es nothwendig, daß bereits das Princip der individuellen Freiheit und Selbstständigkeit erwacht sei, und in noch höherem Grade muß sich für das Hervortreten der Komödie das freie Recht der Subjectivität hervorgethan haben. Beides ist im Orient nicht der Fall, und namentlich läßt im Muhammedanismus, wo die Unterwerfung des Subjectes unter den Willen Gottes eine ganz absolute ist, diese Grundanschauung ein individuell freies Handeln, wie es die dramatische Kunst verlangt, nicht zu. Den eigentlichen Beginn der dramatischen Poesie finden wir daher erst bei den Griechen, bei denen überhaupt das Princip der freien Individualität die Vollendung der klassischen Kunstform zum ersten Male möglich macht. Indeß sind es auch hier mehr allgemeine, menschliche Zwecke, welche die Individuen durchzusetzen suchen; in der Tragödie das sittliche Recht des Bewußtseins in Ansehung einer bestimmten Handlung, die Berechtigung der That an und für sich, und ebenso in der Komödie die allgemeinen öffentlichen Interessen, welche hervorgehoben werden, die Staatsverwaltung, Krieg und Frieden, das Volk und seine sittlichen Zustände, die Philosophie und deren Verderbniß &c. Dadurch kann natürlich weder die Schilderung des inneren Gemüthes und des Charakters, oder die specielle Verwickelung und Intrigue vollständig Platz gewinnen, noch dreht sich das Interesse um das Schicksal der Individuen, sondern die tragischen wie die komischen Personen sind nur die Repräsentanten allgemeiner Ideen oder Zeitrichtungen.

In der modernen romantischen Poesie dagegen ist die persönliche Leidenschaft und das Schicksal des besonderen Individuums

und Charakters in speciellen Verhältnissen, der Hauptgegenstand. Auf diesem Standpunkt ist daher die Liebe ein Hauptmotiv, die in dem antiken Drama keine Stelle haben konnte, ebenso wie umgekehrt der antike Chor in dem modernen Drama keinen ihm eigenthümlich zugehörigen Platz findet. Er gehörte nämlich wesentlich einem Standpunkte an, wo den sittlichen Verwickelungen noch nicht rechtsgültige Staatsgesetze und feste religiöse Dogmen entgegen standen, sondern das Sittliche nur erst in seiner unmittelbar lebendigen Wirklichkeit erschien. Daher greift der Chor auch nicht thatsächlich in die Handlung ein, er übt kein Recht thätig gegen die kämpfenden Helden aus, sondern spricht nur theoretisch sein Urtheil aus, warnt, bemitleidet, oder ruft das göttliche Recht und die inneren Mächte an, welche die Phantasie sich äußerlich als den Kreis der waltenden Götter vorstellt. Mag daher auch sein äußerlicher Ursprung von dem Umstande herzuleiten sein, daß bei den Bacchusfesten der Chorgesang die Hauptsache ausmachte, bis dann zur Unterbrechung ein Erzähler hinzutrat, dessen Bericht sich endlich zu den wirklichen Gestalten der dramatischen Handlung umwandelte. Aber in der Blüthezeit der Tragödie wurde der Chor nicht etwa nur beibehalten, um dies Moment des Götterfestes und Bacchusdienstes zu ehren, sondern er bildete sich nur deshalb immer schöner und maßvoller aus, weil er wesentlich zur dramatischen Handlung selbst gehört und ihr so nothwendig ist, daß der Verfall der Tragödie sich hauptsächlich auch an der Verschlechterung der Chöre darthut, die nicht mehr ein integrirendes Glied des Ganzen bleiben, sondern zu einem gleichgültigeren Schmuck herabsinken. Für die romantische Tragödie dagegen zeigt sich der Chor weder passend, noch ist sie aus Chorgesängen ursprünglich entstanden. Im Gegentheil ist hier der Inhalt von der Art, daß jede Einführung von Chören im griechischen Sinn hat mißlingen müssen. Die ältesten sogenannten Mysterien, Moralitäten und sonstige Farcen, von denen das romantische Drama ausging, stellen kein Handeln in jenem ursprünglich griechischen Sinn, kein Heraustreten aus dem unentzweiten Bewußtsein des Lebens und des Göttlichen dar. Ebensowenig eignet sich der Chor für das Ritterthum und die Kriegsherrschaft, insofern hier das Volk zu gehorchen hat oder selbst Partei und in die Handlung verwickelt wird. Ueberhaupt kann er da nicht seine rechte Stelle finden, wo es sich um partikuläre Leidenschaften und Zwecke handelt oder die Intrigue ihr Spiel hat.

XL.

Das Theater und seine Stellung zur Kirche in der gegenwärtigen Zeit.

Fast möchte es scheinen, als könne in unseren Zeiten von einem Verhältniß zwischen Theater und Kirche überhaupt keine Rede sein. Beide stehen, man kann nicht einmal sagen, so feindlich einander gegenüber — denn dies wäre immer noch ein Zeichen von lebendigerem Interesse — sondern so fremd und isolirt, die eine hier, das andere dort, daß sich kaum irgend eine Beziehung zwischen ihnen herausfinden läßt. — Dienten, um vom klassischen Alterthum zu schweigen, die theatralischen Spiele in den Zeiten des Mittelalters der Kirche dazu, das Volk mit der heiligen Schrift, dem kirchlichen Gottesdienst und dem Leben und den Thaten der Heiligen bekannt zu machen, so bedarf sie jetzt zum Unterricht des Volkes eines solchen Mittels nicht mehr. Fast überall lernen jetzt die Kinder schon frühzeitig lesen, und die Bibel, damals ein, nicht nur der fremden Sprache, sondern auch des hohen Preises wegen — denn vor der Erfindung der Buchdruckerkunst forderten die Abschreiber für ein sauber geschriebenes Exemplar über 1000 Thlr. und auch die ersten gedruckten Exemplare ließ sich Johannes Faust noch mit 100 Thlr. bezahlen — dem Volk durchaus unzugängliches Buch, ist gegenwärtig nicht nur in alle Sprachen, in denen das Christenthum gepredigt wird, übersetzt, sondern auch unter allen Büchern das wohlfeilste geworden. Was ferner den Gottesdienst betrifft, so wird er entweder in der Allen verständlichen Landessprache gehalten, oder es sind, wo dies nicht der Fall ist, auch hier eine

bestimmte Handlung in lebendiger Wirklichkeit darstellen; denn die auftretenden Individuen handeln nicht, um einzelne Charaktere darzustellen, sondern um eine Handlung durchzuführen.

3. In Rücksicht auf das Verhältniß zum Publikum darf das dramatische Werk nicht, wie das epische, den Schein an sich tragen, als sei es lediglich aus dem Volksbewußtsein hervorgegangen, so daß der Dichter nur gleichsam das Organ für dasselbe wäre, sondern wir wollen in dem vollendeten Werk zugleich das Product des selbstbewußten und originalen Schaffens, die Kunst und Virtuosität des individuellen Dichters erkennen. — Auf der anderen Seite aber will das Publikum, wenn es selbst noch den rechten Sinn und Geist der Kunst sich bewahrt hat, in einem Drama nicht bloß die zufälligeren Launen und Stimmungen, die individuellen Richtungen und die einseitige Weltanschauung dieses oder jenes Dichters haben, deren Aeußerung dem Lyriker gestattet ist, sondern es verlangt mit Recht, daß sich im Verlauf und Ausgang der dramatischen Handlung tragisch oder komisch die Realisirung des an und für sich Vernünftigen darstelle. — In manchen Epochen wurde daher auch besonders die dramatische Poesie dazu benutzt, um neuen Zeitvorstellungen in Rücksicht auf Politik, Sittlichkeit, Poesie, Religion ꝛc. Eingang beim Volk zu verschaffen, und zeigt sich bei solchen Bestrebungen die individuelle Anschauung des Dichters als ein höherer Standpunkt, so ist, wenn die dargestellte Handlung dabei nicht zum bloßen Mittel wird, der Kunst damit kein Unrecht oder Schaden gethan. Leidet aber die poetische Freiheit des Werkes darunter, so kann der Dichter zwar einen großen Eindruck hervorbringen, aber auf Kosten des künstlerischen Productes, und am schlimmsten ist es, wenn der Dichter gar einer falschen Richtung, die im Publikum vorherrscht, der bloßen Gefälligkeit wegen, huldigt und sich somit in doppelter Weise, gegen die Wahrheit wie gegen die Kunst versündigt.

In Betreff der äußeren Exekution des dramatischen Kunstwerkes ist es eine, besonders bei uns Deutschen in neuerer Zeit geläufig gewordene Ansicht, daß die Aufführung eine unwesentliche Zugabe sei, die durch das Lesen und Vorlesen vollkommen ersetzt werden könne. Wenn aber auch ein dramatisches Product schon durch seinen inneren Werth poetisch genügen kann, so giebt doch erst die Aufführung demselben seinen inneren dramatischen Werth. Zudem hat die Gewohnheit, dergleichen Werke nur zu lesen, auf den Abweg geführt, daß die Dichter selbst ihr Werk zum Theil nur für das Lesen bestimmten, und darüber die dramatische

Wahrheit und Lebendigkeit vergaßen, für welche die theatralische Aufführung in der That ein wirklicher Prüfstein ist, der sich durch kein Vorlesen ersetzen läßt, das ohnehin immer nur ein unbefriedigendes Mittelding ist zwischen dem anspruchslosen eigenen Lesen, bei welchem die reale Seite ganz wegfällt und der Phantasie überlassen bleibt, und der totalen Exekution.

Mit der wirklichen dramatischen Aufführung aber ist neben der Musik eine zweite ausübende Kunst gegeben, die Schauspielerkunst, deren Hauptmittel die Rede ist. Bei den Griechen war sie als künstlerische Declamation wenig ausgebildet, und daher wurde zur Hervorhebung des Rhythmus und zum modulationsreicheren Ausdruck der Worte, die Musikbegleitung hinzugefügt, der Dialog übrigens wahrscheinlich gesprochen oder nur leicht begleitet, die Chöre dagegen in lyrisch musikalischer Weise vorgetragen. — Ein zweites Kunstmittel des Schauspielers ist die körperliche Gebehrde und Bewegung, und auch hierbei ist in Betreff der Griechen zu bemerken, daß bei ihnen, da die Schauspieler Masken trugen, das Mienenspiel ganz wegblieb. Die Gesichtszüge stellten ein unveränderliches Sculpturbild dar. Ebenso einfach war bei ihnen die Action, und nur die Chorgesänge wurden mit Tanz begleitet.

Unter Musik und Tanz leidet jedoch die Rede, insofern sie die geistige Aeußerung des Geistes bleiben soll, und so hat denn auch die moderne Schauspielkunst sich von diesen Elementen zu befreien gewußt. Der redend auftretende Schauspieler stellt sich als ganzes Individuum mit seiner Gestalt, Physiognomie, Stimme, Action ꝛc. dar, und hat die Aufgabe, mit dem Charakter, den er darstellt, ganz und gar zusammen zugehen, daher denn auch dem Dichter das Recht zusteht, von ihm zu fordern, daß er sich ganz in die gegebene Rolle hineindenke und sie so darstelle, wie der Dichter sie gedacht, ja Manches durch sein Mienen- und Gebehrdenspiel im Einzelnen und genauer ausführe, was jener nur flüchtig angedeutet hat, womit zugleich auf eine andere Entwickelungsstufe der theatralischen Kunst hingedeutet ist, auf welcher der Schauspieler nicht das Organ für den Dichter sein, sondern das, was dieser giebt, nur als Rahmen für seine eigene Kunst haben will; und eine Menge Ifflandscher und Kotzebuescher Stücke, die in poetischer Hinsicht ziemlich werthlos sind, bieten in der That der freien Productivität des Schauspielers eine sehr willkommene Gelegenheit.

In ähnlicher Weise tritt auch bei der Oper das, was seiner Natur nach eigentlich mehr Nebensache ist, die Pracht der Decora-

tionen, der Pomp der Kleider, die Fülle der Chöre und die Gruppirung derselben in neuerer Zeit in überwiegender Selbstständigkeit hervor. Wenn jedoch Cicero über ähnlichen Prunk bei der Römischen Tragödie mit Recht klagt, da im Trauerspiel immer die Poesie die Hauptsache bleiben muß, so kann man doch für die Oper bei der Sinnenpracht des Gesanges und dem klingenden und rauschenden Chor der Stimmen und Instrumente diesen Reiz der äußeren Ausstattung wohl zulassen. Denn sind einmal die Decorationen prächtig, so dürfen es die Anzüge nicht weniger sein, und damit muß auch das Uebrige im Einklang stehen, obgleich auf der anderen Seite nicht zu leugnen ist, daß solcher sinnliche Pomp jedesmal ein Zeichen von dem bereits eingetretenen Verfall der echten Kunst ist.

Gleiche Pracht in den Decorationen, Kostümen, Tableau rc. stellt sich in dem heutigen Ballet dar, in welchem zu dem Tanz, der hier an die Stelle der Chöre und Solopartien der Oper tritt, als eigentlicher Ausdruck der Handlung, die Pantomime hinzukommt, die jedoch, jemehr der moderne Tanz an technischer Künstlichkeit zugenommen hat, in ihrem Werth gesunken und in Verfall gerathen ist.

Weiterhin entwickelt Hegel den wesentlichen Unterschied zwischen Tragödie, Komödie und Drama und ihr gegenseitiges Verhältniß. Im Allgemeinen ist, seiner Erklärung zufolge, das eigentliche Thema der ursprünglichen Tragödie das Göttliche, aber nicht, insofern dieses den Inhalt des religiösen Bewußtseins ausmacht, sondern wie es in die Welt und in das individuelle Handeln eintritt, dabei aber weder seinen substantiellen Charakter einbüßt, noch auch sich in das Gegentheil umwendet, d. h. als das Sittliche. Denn dies eben ist das Göttliche in seiner weltlichen Realität, dessen ebenso besondere, als wesentliche Seiten den bewegenden Inhalt für die wahrhaft menschliche Handlung abgeben, und das ursprünglich Tragische besteht eben darin, daß das individuelle Handeln, indem es unter bestimmten Umständen einen Zweck oder Charakter durchführen will, vermöge dieses seines einseitigen Strebens seinen gleichfalls in sich abgeschlossenen Gegensatz hervorruft, woraus ein unausweichlicher Conflict entsteht, bei welchem beide Theile, für sich genommen, Berechtigung haben, aber eben dadurch, daß jeder sein Recht für sich geltend machen will, was nicht ohne Verletzung des anderen geschehen kann, in Schuld geräth. Dadurch aber wird eben auch eine tragische Lösung des tragischen

Zwiespalts nothwendig. Durch sie nämlich übt die ewige Gerechtigkeit sich an den Zwecken und Individuen in der Weise aus, daß sie die sittliche Substanz und Einheit mit dem Untergang der ihre Ruhe störenden Individualität herstellt. Denn obschon sich die Charaktere das in sich selbst Gültige vorsetzen, so können sie es tragisch dennoch nur in verletzender Einseitigkeit widersprechend ausführen; was aber in dem tragischen Ausgange aufgehoben wird, ist eben nur die einseitige Besonderheit, die sich der zum ruhigen Nebeneinanderbestehen beider Gegensätze nothwendigen Harmonie nicht zu fügen vermocht hatte, und da sie von sich selbst und ihrem Vorhaben nicht ablassen konnte, sich ihrer ganzen Totalität nach dem Untergange preisgegeben, oder wenigstens genöthigt sieht, auf die Durchführung ihres Zweckes zu verzichten. In dieser Rücksicht setzt Aristoteles die wahrhafte Wirkung der Tragödie darein, daß sie **Furcht** und **Mitleid** erregen und reinigen soll. Was nun der Mensch wahrhaft zu fürchten hat, ist nicht die äußere Gewalt und deren Unterdrückung, sondern die sittliche Macht, die eine Bestimmung seiner eigenen freien Vernunft und zugleich das Ewige und Unverletzliche ist, das er, wenn er sich dagegen kehrt, gegen sich selbst aufruft. Ebenso ist das wahrhafte Mitleiden nur die Sympathie mit dem Leidenden, insofern er zugleich sittliche Berechtigung hat. Ueber der Furcht und dem Mitleid aber steht die **Versöhnung**, welche die Tragödie durch den Anblick der ewigen Gerechtigkeit gewährt, die in ihrem absoluten Walten durch die relative Berechtigung einseitiger Zwecke und Leidenschaften hindurchgreift, weil sie nicht dulden kann, daß der Conflict und Widerspruch der, ihrem Begriffe nach, einigen sittlichen Mächte in der wahrhaften Wirklichkeit sich siegreich durchsetze und Bestand habe.

Während nun in der Tragödie das ewig Substantielle in versöhnender Weise dadurch siegreich hervorgeht, daß es von den streitenden Individuen die falsche Einseitigkeit abstreift, ist es in der Komödie umgekehrt die **Subjectivität**, die in ihrer unendlichen Sicherheit die Oberhand behält. Der allgemeine Boden für die Komödie ist daher eine Welt, in welcher der Mensch als Subject sich zum vollständigen Meister alles dessen gemacht hat, was ihm sonst als der wesentliche Gehalt seines Wissens und Vollbringens gilt; eine Welt, deren Zwecke sich deshalb durch ihre eigene Wesenlosigkeit zerstören. Aber zum Komischen gehört eben jene unendliche Wohlgemuthheit und Zuversicht, durchaus erhaben über seinen eigenen Widerspruch, das Wohlgefühl der Subjectivität, die

ihrer selbst gewiß, die Auflösung ihrer Zwecke ertragen kann. Indem nun das Komische von Haus aus auf widersprechenden Kontrasten beruht, sei es, daß die Charaktere mit ihren Zwecken selbst nichtig und unfähig sind, sich durchzusetzen, oder daß die Zwecke zwar innerliche Berechtigung haben, die Individuen aber zur Vollbringung derselben die schlechthin untauglichen Personen sind, oder daß endlich die äußeren Zufälle und deren sonderbare Verwickelung Situationen herbeiführen, die einer Auflösung bedürfen, so ist hier fast noch mehr, als bei der Tragödie eine Auflösung nothwendig, bei der jedoch weder das ewige Substantielle, noch die Subjectivität als solche zerstört werden kann. Ueber das wahrhaft Sittliche im Athenienfischen Volksleben, über die wahre Philosophie, den wahren Götterglauben und die wahre Kunst machte sich Aristophanes nie lustig, sondern nur über die Auswüchse einer Demokratie, aus welcher der alte Glaube und die alte Sitte verschwunden waren, über die Sophisterei und die Weinerlichkeit der Tragödie: dieses entschiedene Gegentheil einer wahrhaften Wirklichkeit des Staates, der Religion und der Kunst stellte er in seiner sich selbst auflösenden Thorheit dar.

In der Mitte zwischen der Tragödie und Komödie steht nun noch eine dritte Hauptart der dramatischen Poesie, die den Unterschied des Tragischen und Komischen zu vermitteln strebt. Bei den Alten geschah dies im Satyrspiel, bei welchem die Haupthandlung ernster Art war, während der Chor der Satyrn komisch behandelt wurde; ebenso gehört hierher die alte Tragikomödie, und das moderne Schauspiel und Drama, in welchem die Subjectivität, statt in komischer Verkehrtheit zu handeln, sich mit dem Ernst gediegener Verhältnisse und haltbarer Charaktere erfüllt, während sich die tragische Festigkeit des Wollens und die Tiefe der Collisionen insoweit erweicht und ebnet, daß es zu einer Aussöhnung der Interessen und harmonischen Einigung der Zwecke und Individuen kommen kann. Da jedoch hier die Conflicte durch ihren eigenen Zwiespalt hindurch zum Friedensschluß gelangen sollen, und eben darum auch schon von Anfang an nicht mit tragischer Schärfe einander gegenüberstehen, so sieht sich der Dichter leicht dadurch veranlaßt, die ganze Kraft seiner Darstellung der innerlichen Seite der Charaktere zuzuwenden, so daß der Gang der Situationen zum bloßen Mittel für diese Charakterschilderungen wird, oder er gestattet umgekehrt der äußeren Seite von Zeit- und Sittenzuständen einen überwiegenden Spielraum, oder er be-

schränkt sich endlich gar nur darauf, durch das bloße Interesse der Verwickelung die Aufmerksamkeit rege zu erhalten. Hierher gehört eine Masse der neueren Bühnenstücke, die weniger auf Poesie, als auf Theaterwirkung Anspruch machen, und entweder, statt auf wahrhaft poetische, auf bloß menschliche Rührung ausgehen, oder sich einerseits nur die Unterhaltung, andererseits die moralische Besserung des Publikums zum Zweck machen, dabei aber größtentheils dem Schauspieler vielfache Gelegenheit geben, seine durchgebildete Virtuosität glänzend an den Tag zu legen.

Was den Unterschied zwischen der antiken und der modernen dramatischen Poesie betrifft, so giebt dasselbe Princip, das den Grund für die Scheidung der dramatischen Kunst in Tragödie und Komödie enthält, auch die wesentlichen Haltpunkte für die Entwickelungsgeschichte derselben. Zum wahrhaft tragischen Handeln ist es nothwendig, daß bereits das Princip der individuellen Freiheit und Selbstständigkeit erwacht sei, und in noch höherem Grade muß sich für das Hervortreten der Komödie das freie Recht der Subjectivität hervorgethan haben. Beides ist im Orient nicht der Fall, und namentlich läßt im Muhammedanismus, wo die Unterwerfung des Subjectes unter den Willen Gottes eine ganz absolute ist, diese Grundanschauung ein individuell freies Handeln, wie es die dramatische Kunst verlangt, nicht zu. Den eigentlichen Beginn der dramatischen Poesie finden wir daher erst bei den Griechen, bei denen überhaupt das Princip der freien Individualität die Vollendung der klassischen Kunstform zum ersten Male möglich macht. Indeß sind es auch hier mehr allgemeine, menschliche Zwecke, welche die Individuen durchzusetzen suchen; in der Tragödie das sittliche Recht des Bewußtseins in Ansehung einer bestimmten Handlung, die Berechtigung der That an und für sich, und ebenso in der Komödie die allgemeinen öffentlichen Interessen, welche hervorgehoben werden, die Staatsverwaltung, Krieg und Frieden, das Volk und seine sittlichen Zustände, die Philosophie und deren Verderbniß &c. Dadurch kann natürlich weder die Schilderung des inneren Gemüthes und des Charakters, oder die specielle Verwickelung und Intrigue vollständig Platz gewinnen, noch dreht sich das Interesse um das Schicksal der Individuen, sondern die tragischen wie die komischen Personen sind nur die Repräsentanten allgemeiner Ideen oder Zeitrichtungen.

In der modernen romantischen Poesie dagegen ist die persönliche Leidenschaft und das Schicksal des besonderen Individuums

ganz vorzügliche Schule des guten Geschmacks sein, wie dies namentlich in musikalischer Hinsicht von der Oper längst allgemein anerkannt ist. Ja selbst das Ballet, das in seiner gegenwärtigen Gestalt auch von seinen Freunden inhaltsleer und bedeutungslos genannt wird, könnte in der Reihe der Künste eine ehrenvolle Stelle einnehmen, wenn es sich veredeln lassen wollte. Masenius erzählt in seinem Speculum imaginum veritatis occultae p. 662 ff. von einem vor dem Kaiser Karl V. und seinem Bruder Ferdinand aufgeführten Ballet, in welchem zuerst ein Mann im Doctorkostüm auftrat, der ein Bündel Holz trug, dessen einzelne Stücke er hin und da fallen ließ. Auf seinem Rücken las man den Namen „Johannes Capnio" (Reuchlin). Nach ihm trat ein Zweiter auf, der sich viel Mühe gab, die zerstreut liegenden Stücke zu ordnen, aber damit nicht zu Stande kommen konnte, weshalb er sich unmuthig wieder entfernte. Er stellte den „Erasmus" dar, welcher, nachdem Reuchlin durch die Verbreitung der Gelehrsamkeit gleichsam den ersten Stoff zur Reformation gegeben, Papstthum und Gelehrsamkeit zu vereinigen gesucht hatte, aber umsonst. Hierauf erschien ein Dritter (Luther) im Mönchskleid, der eine Pfanne mit glühenden Kohlen herbeibrachte, mit denen er die zusammengehäuften Holzstücke in Brand setzte. Ein Vierter, in fürstlicher Tracht, will, indem er mit dem Schwert dareinschlägt, die Feuerbrände zerstören; aber die Flammen lodern nur desto mächtiger empor. Ein Fünfter endlich, im päpstlichen Ornat, kömmt, um das Feuer zu löschen, mit zwei Gefäßen herbeigeeilt; in der Angst jedoch vergreift er sich, und gießt statt des Wassers Oel ins Feuer, wie dies der Papst mit seinen Bannbullen allerdings gethan hatte. — Wie einfach und doch wie inhaltreich war diese pantomimische Darstellung, und welch ein reicher Stoff bietet sich hiermit dem Ballet dar, wenn es, statt sich in eine Menge einzelner Tanzkunststücke zu zersplittern, in einer Reihe von Scenen eine in sich selbst zusammenhängende Handlung vorführt, und so dem Auge anschaulich macht, was bei den Werken der Malerei erst die Phantasie des Beschauenden hinzudenken muß.

Wie aber, wenn alle Hinweisungen und Andeutungen, wie dies oder jenes sein könnte oder sein sollte, schon aus dem einfachen Grunde vergeblich wären, weil die Praxis nur zu oft durch die erheblichsten Beweggründe sich genöthigt sieht, der Theorie und ihren schönsten Verbesserungsplänen einen Strich durch die Rechnung zu machen? Hätten wir auch die vortrefflichsten Stücke aller Art in

größter Auswahl, was würden sie uns helfen, wenn es zu einer guten Besetzung an dem erforderlichen Personal fehlt? — Es ist dies bekanntlich ein oft gemachter Einwurf, und je genauer er mit dem Kunstwesen, wie es sich in neuerer Zeit gestaltet hat, im Zusammenhang steht, desto nothwendiger scheint eine genauere Prüfung desselben.

Gewiß würde, alle etwaigen Hindernisse hinweggedacht, Niemand viel Erhebliches gegen den Vorschlag einzuwenden haben, daß man den Geburts- oder Todestag eines Lessing, Schiller, Goethe, Mozart, Beethoven, Haydn, Händel ꝛc. durch die Aufführung eines ihrer Werke ehrte. Aber gerade an diesem Tage muß der oder jener Schauspieler, diese oder jene Sängerin krank werden und die Aufführung unterbleiben. Warum? Weil man sich einmal an den Gedanken gewöhnt hat, diese oder jene Rolle könne nur von diesem bestimmten Künstler oder jener Künstlerin dargestellt werden. Unter solchen Umständen sind nun nicht mehr die Schauspieler der aufzuführenden Stücke wegen da, sondern die Stücke der Schauspieler wegen. Eine einzige Sängerin hat es in ihrer Gewalt, die Aufführung einer mit Sehnsucht erwarteten Oper zu vereiteln, ein einziger Schauspieler vermag es, ein mit Recht vergessenes Stück wieder zur Aufführung zu bringen. Man bedauert dies wohl hin und wieder, meint aber achselzuckend: Und doch ist es immer besser, daß die Aufführung einer Oper ganz unterbleibt, als daß sie durch eine mangelhafte Besetzung verhunzt wird, immer besser, daß ein sonst werthloses Stück gegeben wird, wenn man dabei Gelegenheit erhält, einen berühmten Künstler zu bewundern, als daß man ihn in seinen Glanzrollen gar nicht zu sehen bekommt. — Alle dergleichen Reden gelten nun zwar in der Regel als Zeugnisse eines ganz exquisiten Kunstgeschmacks, beweisen aber nur, wie sehr durch das Virtuosenthum, dem das Ganze nur des Einzelnen wegen da ist, der wahren Kunst, für die der Einzelne nur als Theil eines organischen Ganzen Bedeutung hat, bereits geschadet worden ist. Es braucht nicht erst erinnert zu werden, daß der Begriff „gute Aufführung" ein sehr relativer ist, indem die Leistungen des einen Theaters, die mit Rücksicht auf seine beschränkten Mittel in Wahrheit „gut" zu nennen sind, von einem anderen Publikum, das bessere Leistungen gewohnt ist, nur mittelmäßig gefunden werden würden, und daß ein Stück bei der Aufführung eher verliert, als gewinnt, wenn die Hauptrolle durch einen Gast meisterhaft dargestellt wird und die

Mittelmäßigkeit des übrigen Personals dadurch nur um so greller und unerfreulicher hervortritt. Man kann daher im Interesse der wahren Kunst nur dagegen protestiren, daß ein Stück darum zur Aufführung komme, weil „wenigstens die Hauptrolle gut besetzt werden kann.“ Stände es dagegen irgend wie fest, daß z. B. am 5. December, dem Todestage Mozarts, sein Gedächtniß durch die Aufführung des Don Juan oder einer anderen von seinen Opern geehrt werden müßte, so könnte immerhin die Donna Anna heiser oder Don Oktavio unpäßlich sein, — es würden sich von dem übrigen Sängerpersonal schon einige finden, die zur Stellvertretung willig wären, und sollten in diesem Falle ihre Leistungen auch minder gut sein, so würde doch selbst der rohere Theil des Publikums Anstand nehmen, sich unzufrieden zu zeigen. Gleiches dürfte von dem Schauspiel gelten, und vielleicht würde eine solche Maßregel launenhafte Künstlerinnen oder Künstler, die den Anwandelungen plötzlichen Unwohlseins öfterer unterworfen sind, besser heilen, als die vom Arzt verordneten Medicamente. Ließe sich auf solche Weise einem jetzt noch sehr fühlbaren Uebelstand abhelfen und das Publikum wieder mit dem Gedanken befreunden, daß das aufzuführende Stück, und nicht das Einzelspiel dieses oder jenes Künstlers die Hauptsache sei — für Virtuosenkünste aller Art könnte sowohl im Interesse derer, die sie produciren, als derer, die sie bewundern wollen, anderweitig hinreichend gesorgt werden — dann wäre, wie es scheint, eine Hauptschwierigkeit beseitigt, durch die sich gegenwärtig die Directionen gehindert sehen, bei der Feststellung des Repertoires jene höheren Aufgaben im Auge zu behalten, die das Theater lösen könnte und sollte. Wollte man hierzu bemerken: Am einfachsten wäre es, wenn überhaupt der Staat die Theater in seine Verwaltung nähme, die Engagements und Besoldungen des Personals besorgte und das Repertoir durch die Behörde feststellen ließe — so ließe sich, die Bemerkung möchte nun ernsthaft oder ironisch gemeint sein, darauf nur entgegnen, daß es in der That besser wäre, wenn das Theater als Unterrichts- und Bildungsanstalt neben anderen Anstalten ähnlicher Art im Staatsorganismus seine Stelle hätte. Nur würde man in diesem Fall nicht verlangen dürfen, daß der Staat jener Emancipation von der bürgerlichen Zucht und Sitte das Wort redete, die so oft für das Merkmal einer genialen Künstlernatur gelten will. Man hört wohl bisweilen, daß dieser oder jener Künstler nie Besseres geleistet habe, als wenn er berauscht war, und seine Leistungen im nüch-

ternen Zustande dagegen kaum mittelmäßig gewesen seien. Aber, wie gern man dies auch zugeben kann, da es sich auf die einfachste Weise erklären läßt, so wenig dient es doch zur Rechtfertigung des oft wiederholten Satzes, daß man an den Künstler überhaupt nicht den Maßstab anlegen dürfe, mit dem die übrigen Menschen gemessen werden. Der nüchternste Mensch hat in einer exaltirten Stimmung einen guten Einfall, dem frostigsten Dichter oder Componisten gelingt in solchem Fall ein gutes Lied. Das aber ist eben das Kennzeichen des wahren Genies, daß es zu jener höheren Stimmung keiner künstlichen Erregungsmittel bedarf, die wohl momentan die geistigen Kräfte steigern, aber nur, um sie bald darauf desto mehr ermatten und desto früher sich aufreiben zu lassen. Bei dem Maler, wie beim Dichter ist es längst allgemein zugestanden, daß die Conception allerdings ein Werk des Genius, die Ausführung dagegen das der ruhigsten Besonnenheit ist. Sollte dies nicht auch bei der theatralischen Kunst der Fall sein, und man eher jenen Männern von Fach zu glauben haben, die sich über sie in ganz ähnlicher Weise äußerten, als jenen vermeintlich genialen Naturen, die, jemehr es ihnen an wahrer gründlicher Bildung fehlt, desto zuversichtlicher auf die Eingebungen des Augenblicks rechnen. Wie man aber auch über diesen Punkt urtheilen mag, soviel ist gewiß, daß der Staat, soll er das Theater nicht bloß als Belustigungsort dulden, sondern als eine Bildungsanstalt anerkennen, von den Mitgliedern desselben eine wahrhaft sittliche und geistige Bildung zu fordern berechtigt ist.

Wie die christliche Kirche, so hat auch das Theater die, das Wesen aller Religion und Kunst ausmachende und in dem Dogma von dem Gott-Menschen sich concentrirende Idee von einer Vereinigung des Göttlichen und Menschlichen zur Grundlage. Wenn nämlich jener Griechische Dionysos, dessen Cultus das antike Drama ins Dasein rief, in dem Mythus als Sohn des höchsten Gottes und einer sterblichen Mutter dargestellt wird, so erkennt man leicht, daß die dichtende Speculation sich hier, um die Sehnsucht nach einem Mittler und Erlöser zu befriedigen, ziemlich dasselbe erfand, was der christliche Glaube in den Evangelien als heilige Wahrheit verbürgt findet, und wenn einerseits das christliche Drama, wie in den früheren Abschnitten gezeigt worden, aus dem, das Erlösungswerk darstellenden christlichen Gottesdienst hervorgegangen, andererseits das Theater auch weiterhin in einem sehr nahen gegenseitigen Verhältniß zur Kirche gestanden hat, wer müßte da

[illegible] [illegible]. [illegible] [illegible] [illegible] in der [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] mittheilte, [illegible] dieses, [illegible] [illegible] [illegible] allen Formen und Gestalten [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] zu [illegible], zur Schaubühne [illegible] [illegible] [illegible] zur Förderung einer christlich [illegible] [illegible] [illegible], [illegible] es allerdings für die Mitglieder [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]. [illegible] sie, [illegible] ihres Berufes, [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] zur [illegible] des Volkes hingewirkt [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] und innige sittliche [illegible] [illegible] [illegible].

Gedruckt bei C. Feister.

Register.

A.

B.

N.

O.

P.

Q.

R.



